NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

EX LIBRIS

Brandeis University
Library

Gift of
Mrs. James Naurison
Springfield, Mass.
a Life member of the
National Women's Committee
Brandeis University

Musikalisches CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung

der

literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins,

sowie

der Herren Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **H. Dorn**, Prof. **G. Engel**, K. S. Kammermusiker **M. Fürstenau**, Dir. **Gevaërt**, **L. Hartmann**, Dr. **F. Hüffer**, Prof. **F. W. Jähns**, Dr. **W. Langhans**, Prof. **E. Mach**, Prof. Dr. **E. Naumann**, Dr. **Oscar Paul**, Dr. **A. Reissmann**, Prof. **E. F. Richter**, Prof. **W. H. Riehl**, Musikdirektor **Th. Rode**, Musikdirektor Dr. **W. Rust**, Geh. Rath **Schlecht**, **O. Tiersch**, Prof. Dr. **H. Zopff** u. s. w., u. s. w.

bearbeitet und herausgegeben

von

Hermann Mendel.

Sechster Band.

BERLIN,

Verlag von Robert Oppenheim.

1876.

Music
Reference

ML100
.M53
1870
bd. 6

Karr, Heinrich, fertiger Clavierspieler und Modecomponist, geboren 1784 zu Zweibrücken, kam schon 1787 nach Paris und erhielt von seinem Vater, einem Musiker, Violin- und von L'Etendart Clavierunterricht. Um ihn seinen drückenden Verhältnissen einigermaassen zu entziehen, empfahl ihn sein Lehrer 1808 der Erard'schen Pianofortefabrik als Vorspieler. Gleichzeitig fanden auch seine Compositionen, bestehend in lockeren Fantasien, Divertissements, Variationen u. s. w. über Opernmotive u. dgl. Beifall und immer stärkeren Absatz, so dass ihn die Verleger mit Aufträgen überschwemmten. Noch vor seinem Tode sah er den leicht erworbenen Ruf wieder dahingeschwunden. Er hinterliess einen Sohn, der sich einen ungleich berühmteren Namen erwarb: Alphonse K., einer der geistvollsten modernen Schriftsteller der Franzosen.

Karsten, Christoph, vorzüglicher schwedischer Sänger, war als Tenorist um 1790 eine Zierde der königl. Oper in Stockholm. Im J. 1792 befand er sich in London, wo er unter aussergewöhnlichem Beifall öffentlich auftrat. Reichardt schreibt in der Berliner musikal. Monatsschrift S. 97 über ihn: »Seine Stimme und Vortrag und äusserliche Bildung machen das angenehmste Ensemble, das vielleicht nur je ein Sänger besessen hat.« — Seine Tochter, Sophie K., gestorben 1862, heirathete 1803 den berühmten Tänzer Philipp Taglioni.

Kas ist der arabische Name für die heimischen Cymbalen, die in ihrer Form den türkischen und europäischen gleich sind. Mehr darüber siehe in den Artikeln Cymbalum und Becken dieses Werkes. 2.

Kaschperoff, russischer Opern- und Gesangcomponist, erhielt seine gesangliche Ausbildung um 1845 in Italien und wirkt in Moskau als geschätzter Gesanglehrer. Einige Jahre hindurch hat er auch den Gesangunterricht am dortigen Conservatorium der russischen Musikgesellschaft geleitet.

Kaspar von der Rön, herumziehender deutscher Bänkelsänger, geboren zu Münnerstadt in Franken, lebte um die Mitte des 15. Jahrhunderts und bearbeitete für seine Vorträge die alten Gedichte der deutschen Heldensage, allerdings roh und geistlos und die schöne epische Ausführlichkeit, die jenen Liedern so reiches Leben verlieh, aufhebend. Dieser Verstümmelungen wegen, die er für seinen Gebrauch nothwendig hielt, lobt er sich selbst. Seine sämmtlichen, in einer ganz barbarischen Sprache abgefassten Gesänge sind unter dem Namen des »neuen Heldenbuchs« bekannt, dessen einziges Verdienst es ist, einige uns sonst unbekannt gebliebene Mären aus dem deutschen Sagenkreise erhalten zu haben.

Kasska, Wilhelm, tüchtiger deutscher Violinvirtuose und Componist, geboren 1752 zu Regensburg, kam schon früh in die dortige Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis, in welcher er später Concertmeister wurde. Er hat Violinconcerte, Messen und Sinfonien componirt, die zu ihrer Zeit geschätzt waren.

Kassner, Joseph, musikgelehrter deutscher Schulmann, geboren am 16. März 1787 zu Przichod, wirkte als Rector der Matthiasschule zu Breslau und hat sich auch als Componist durch ein kunstvolles vierzehnstimmiges »*Pange lingua*« einen Namen gemacht.

Kastalĭa (griech.), eine berühmte Quelle am Abhange des Parnassus, ein wenig oberhalb Delphi, in Phocis, angeblich mit dem Flusse Kephissus zusammenhängend und für einen Ausfluss des unterirdischen Styx gehalten, war dem Apollon und den Musen heilig, von lieblichem Geschmack und zu

67697
Reference
REFERENCE

Weissagungen und Gesängen begeisternder Kraft. Den Namen soll sie erhalten haben von einer Jungfrau, die vor dem sie in Liebeswerbung verfolgenden Apollon fliehend, sich in dieselbe stürzte, nach Anderen von der Tochter des Achelous. Noch heutzutage ist ihr Wasser so lieblich und rein, wie im griechischen Alterthum, und Jeder, der von Delphi aus den Berg besucht, vergisst nicht, sie zu begrüssen.

Kasten wird von den Instrumentenmachern der äussere Körper eines Clavierinstruments genannt.

Kastendorfer, s. Castendorfer.

Kastenklappe, s. Hauptventil.

Kastner, Johann Georg (Jean Georges), ausgezeichneter Musikschriftsteller, auch Theoretiker und Componist, geboren am 9. März 1810 zu Strassburg, erhielt bei früh sich zeigendem Musiktalent im sechsten Jahre Clavierunterricht und spielte im zehnten in einem nahe gelegenen Dorfe zum Gottesdienst die Orgel. Der in sich gekehrte Sinn des Knaben bestimmte die Eltern, ihn Theologie studiren zu lassen, und K. trat 1827 in das protestantische Seminar seiner Vaterstadt, trieb aber immer noch eifrig Musik und nahm bei den Musikdirektoren M. Maurer und J. E. Römer Unterricht in der Theorie und Composition. Neben vielen kleineren Compositionen schuf er bis 1832 die Musik zum Drama »Die Belagerung von Missolunghi« und eine grosse Oper »Gustav Wasa«. Bis 1835 folgten, nachdem er 1832 die Theologie aufgegeben hatte, die ernsten Opern »Die Königin der Sarmaten«, »Der Tod Oscar's« und die komische Oper »Der Sarazene«. Auf Kosten des Strassburger Municipalrathes durfte er seit 1835 seine höheren musikalischen Studien bei Reicha in Paris fortsetzen, und er war der Lieblingsschüler dieses Meisters bis zu dessen Tode. K. selbst blieb in Paris, wo er sich zunächst als Verfasser gründlicher musikalischer Werke, die zum Theil die Approbation des dortigen Conservatoriums erhielten, vortheilhaft bekannt machte. Es sind dies: »*Traité général d'instrumentation etc., précédé d'un resumé sur les voix*«; »*Traité d'instrumentation pour la musique militaire*«; »*Traité de l'instrumentation musicale, considerée sous les rapports poétiques et philosophiques*«; »*Grammaire musicale*«; »*Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue*«. Ferner verfasste er Schulen für Gesang, Pianoforte, Violine, Flöte, Flageolet und Cornet à piston, eine *Bibliothèque chorale* mit 72 zwei-, drei-, vierstimmigen Liedern und Gesängen, Märsche und Soldatenlieder für die französische Armee, viele Instrumental- und Vocalcompositionen aller Gattungen und eine Oper »Beatrice«. Später wandte sich seine Forschung mehr dem Seltsamen und Phantastischen zu, welches er aber nicht minder wissenschaftlich und mit ernster Gelehrsamkeit zu erfassen und zu durchdringen wusste. Dahin gehören seine grossen Abhandlungen »*La harpe d'Eole et la musique cosmique*« (Paris, 1856), »*Les cris de Paris*« (Ebendas. 1857), »*Les danses des morts, recherches historiques etc.*« (Ebendas. 1852) und »*Les sirènes, essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantantion, le chant du cygne etc.*« (Ebendas., 1858). Diesen vier Schriften ist je eine grosse Vocal- und Instrumental-Sinfonie seiner Composition beigefügt, und sie selbst gewähren eine ebenso belehrende als unterhaltende und oft spannende Lectüre, die besonders auch von Gelehrten vom Fach wohl beachtet zu werden verdient. Ausserdem hat K. viele Artikel für Schilling's »Universal-Lexikon der Tonkunst« geliefert und in musikalischen Zeitschriften als Feuilletonist und Musikkritiker zahlreiches Beachtenswerthes zu Tage gefördert. Sein Wirken fand nicht allein in Frankreich, sondern auch im Auslande die verdiente Anerkennung; die Universität Tübingen ernannte ihn zum Doctor der Philosophie, die Akademien von Paris, Brüssel, Berlin, Stockholm u. s. w. erwählten ihn zu ihrem Mitgliede und zahlreiche Gesellschaften und Vereine zum Ehrenmitglied. Hochgeachtet starb er zu Paris am 19. Decbr. 1867. Das vollständige Verzeichniss seiner vielen Werke in allen Musikfächern enthält die »*Biographie universelle*« von Fétis.

Kastner, Rosa, vorzügliche deutsche Pianistin, geboren 1835 in Wien, wo sie auch von den besten Meistern, u. A. von Thalberg, ihre musikalische Ausbildung erhielt, war die Tochter eines österreichischen Militärarztes. In Wien und auf Kunstreisen durch Süddeutschland und Belgien von 1849 bis 1857 erregte ihre Virtuosität grosses Aufsehen. Im J. 1860 liess sie sich in Paris nieder und verheirathete sich mit dem Musikverleger und Schriftsteller Marie Escudier. Obwohl sie noch ziemlich häufig in Frankreich auftrat und stets gern gehört wurde, beschränkte sie sich doch mehr und mehr auf die Ertheilung von Pianoforteunterricht.

Katachrēsis (griech.; latein.: *abusio*), d. h. Missbrauch, ein der Rhetorik entnommener Kunstausdruck, welcher zunächst diejenige Redefigur bezeichnete, in welcher mehrere Metaphern auf eine scheinbar unstatthafte Weise mit einander verbunden waren. In der Musik sprach man von Katachrese oder katachrestischer Auflösung, wenn sich der Componist den regelwidrigen Gebrauch einer Dissonanz zu Schulden kommen liess (s. Ellipsis).

Katakeleusīnos (griech., von *κατακελεύω* d. i. ich fordere auf, abgeleitet) hiess der erste von den fünf Theilen des Lobgesanges, mit welchem bei den pythischen Spielen von den Sängern um den Preis gewetteifert wurde. Er forderte, seinem Wortlaut nach, zum musischen Kampf auf, daher der Name.

Katakustik (aus dem Griech.) heisst die Lehre vom Wiederhall oder Echo (s. d.).

Katalexis (griech.) heisst in der Metrik bei einem zusammengesetzten, künstlichen Rhythmus oder bei der Verbindung ungleichartiger Füsse zu einem Verse das Schlussglied des letzteren vor völliger Beendigung der rhythmischen Reihe. Daher nennt man einen Vers akatalektisch (latein.: *acatalecticus*), der lauter volle Takte hat oder vollständig ist, katalektisch (latein.: *catalecticus* oder *catalectus*) hingegen denjenigen, dessen letzter Takt unvollständig ist, so dass nur ein Theil des letzten Fusses fehlt (z. B.: $- \smile \smile | - \smile \smile | - \smile$, oder: $- \smile \smile | - \smile \smile | -$), hyperkatalektisch *(hypercatalectus)* einen überzähligen, bei welchem noch eine Sylbe übrig bleibt (z. B.: $- \smile - \smile | - \smile - \smile | -$), brachykatalektisch *(brachycatalectus)* endlich einen Vers, wenn bei einem doppelfüssigen Takte die ganze Hälfte, also ein Fuss fehlt (z. B.: $- \smile - \smile | - \smile$).

Katjappie ist der Name eines Saiteninstruments des indo-chinesischen Musikkreises, welches besonders bei den Malaien sich vieler Pflege erfreut. Dasselbe wird aus Palmenholz gefertigt, und die Form dieses Tonwerkzeugs ist einem aus einem Stamme gefertigten Fahrzeug der Wilden ähnlich, dessen Spitzen etwas nach Oben gebogen sind und das als Oberdecke den mit sieben Saiten bespannten Resonanzboden hat. Die Länge des K. ist 1,25 Meter und die grösste Breite 125 Millimeter. Unterhalb des Instruments, dort, wo der Kiel der Piroge befindlich wäre, ist das Schallloch von 63 Centim. Länge und 35 Millim. Breite. An der Seite des Instruments befinden sich sieben eiserne Wirbel, durch welche die Saiten gespannt und gestimmt werden. Das K. wird wie die Guitarre behandelt; die Fingerspitzen der rechten Hand reissen die Saiten. Eine treffliche Abbildung dieses Tonwerkzeugs, das man auch bei den Sundas, einem Gebirgsvolk auf der Insel Java, mit Vorliebe gepflegt findet, von denselben aber Trawangsa genannt wird, bietet uns Fétis in seiner »*Hist. de musique*« Tome I. p. 89. 2.

Katterfeldt, Julius, talentvoller deutscher Orgelspieler und Componist für dieses Instrument, geboren um 1808 zu Schleswig, lebte zu Hamburg, seit 1840 als Organist an der dortigen Michaeliskirche angestellt. Man hat von ihm treffliche Orgelstücke verschiedener Art.

Katzauer, Christoph Stephan, musikkundiger deutscher Theologe, geboren am 26. Aug. 1691 zu Heroldsberg, besuchte das Gymnasium zu Nürnberg und studirte seit 1709 zu Altdorf, wo er auch seine Inaugural-Dissertation »*De tuba stentorea*« (1713) veröffentlichte. Hierauf studirte er noch in Wittenberg, machte Reisen durch Deutschland und wurde 1716 als Pre-

diger zu Rückersdorf angestellt, in welchem Amte er aber schon am 26. März 1722 starb.

Katzer ist der Name eines Orgelbauers des 18. Jahrhunderts, der seine Werkstätte zu Grulich in Böhmen hatte. — Bekannter ist Ignaz K., geboren am 30. Septbr. 1785 zu Gross-Auerschin in Böhmen. Dieser dirigirte vierzig Jahre hindurch die als vorzüglich anerkannte Kapelle des Barons Bossangi zu Gross-Boschan. Er componirte viele Werke in allen Fächern der Musik; jedoch sind nur einige Kirchencompositionen, Clavier- und Orgelstücke von ihm herausgekommen, deren schöne Erfindung, melodischen Fluss und reine Harmonie man rühmt.

Kauer, Ferdinand, einer der fruchtbarsten und beliebtesten Componisten für Theater, Kirche und Kammer, geboren am 8. Jan. 1751 zu Klein-Thaya in Mähren, lernte früh bereits Clavier- und Orgelspiel, so dass er schon im Knabenalter den Organistendienst im Jesuitencollegium zu Znaim versehen konnte, wo er auch seine Schulbildung erlangte. Später, zur Zeit als er medicinische Vorlesungen hörte, lag er demselben Amte in Tyrnau ob. Hierauf nach Wien gekommen, beschränkte er sich auf fleissige Ertheilung von Clavierunterricht und flösste um so mehr Vertrauen ein, als er dieses Instrument sehr fertig spielte. Fleissige contrapunktische Studien, die er bei Heidenreich betrieb, befähigten ihn, sich mit Glück in der Composition zu versuchen und führten ihn dem Theater näher. Um 1795 war er Musikdirektor und erster Violinist im Orchester des Marinelli'schen Theaters in Wien und leitete zugleich die Singschule, die Marinelli behufs Ausbildung von Sängern und Sängerinnen für seine Bühne gegründet hatte. K. war seitdem noch als Kapellmeister und Componist an mehreren anderen Theatern der österreichischen Hauptstadt angestellt und kannte keinen anderen Ehrgeiz, als die Musikbedürfnisse seiner Bühnen durch seine überaus fleissige und gewandte Feder zu decken. Dass seine Musik ihn zum erklärten Liebling des Publikums machte, nützte ihm selbst wenig und schützte ihn nicht vor Nahrungssorgen, so dass er im hohen Alter zufrieden sein musste, von dem Leopoldstädter Theater ein kärgliches Gnadenbrod zu erhalten, wofür er seine aufgezehrten Kräfte als Bratschist herleihen musste. Ein Jahr vor seinem Tode musste er noch den gänzlichen Verlust des Restes seiner Habe und seiner sämmtlichen Musikalien durch die furchtbare Donau-Ueberschwemmung vom 1. März 1830 erleben und fristete fortan sein Dasein lediglich durch die spärlich fliessenden milden Gaben wohlthätiger Menschenfreunde. Er starb zu Wien am 13. April 1831. K. gehört zu den vielen vom Schicksal hart verfolgten Meistern der Kunst, welche Deutschland einst gefeiert, bei Lebzeiten aber schon vergessen und elend hatte umkommen lassen. — K.'s Compositionen, deren Anzahl kaum jemals annähernd zu ermitteln sein dürfte (man zählt allein gegen 200 grössere und kleinere Opern und Singspiele), eigneten sich durch ihre Leichtigkeit, Natürlichkeit, Gefälligkeit und den Reichthum an naiv-witzigen Einfällen ganz, ihn zu einem bevorzugten Liebling seiner Zeit zu machen. Ja sogar jetzt noch erhält sich, trotz des veralteten Buches, sein »Donauweibchen«, mit dem die deutschen Theaterdirektoren, nicht aber der Componist, einst ungeheure Geschäfte machten, auf dem Repertoire mancher Provinzialbühne. Sonst schrieb er noch ein Oratorium »Die Sündfluth«, über 20 Messen und Requien, sowie zahlreiche kleinere Kirchenstücke, eine Menge Gelegenheitscantaten, ferner viele Sinfonien, Quartette, Trios, Concerte für alle Instrumente, zwei- und vierhändige Sonaten und andere Clavierstücke, Tongemälde (Nelson's grosse Seeschlacht u. s. w.), Tänze und Märsche. Endlich hat er auch Gesangübungen, Generalbassschulen und Lehrbücher für die einzelnen Streich- und Blasinstrumente verfasst.

Kauffmann, Georg Friedrich, deutscher Tonkünstler und Componist, geboren am 14. Febr. 1679 zu Ostermondra, einem Dorfe in Thüringen, hatte Clavierunterricht bei dem Organisten Buttstedt in Erfurt, später bei Alberti in Merseburg, bei welchem letzteren er auch die Composition studirte. Als

dieser einen Schlaganfall erlitt, vertrat ihn K. so trefflich, dass er nach dem Tode seines Lehrers an dessen Stelle als Hof- und Domorganist angestellt und später auch noch zum fürstl. merseburg'schen Kapelldirektor ernannt wurde. In diesen Aemtern starb er im März 1735 zu Merseburg an der Schwindsucht. Von seinen Arbeiten kennt man noch mehrere; im Druck erschienen ist aber nur: »Harmonische Seelenlust musicalischer Gönner und Freunde, d. i. kurtze, jedoch nach besonderem Genie und guter Grace elaborirte Präludia von 2, 3 und 4 Stimmen über die bekanntesten Choral-Lieder« (mehrere Hefte, Leipzig, 1733 bis 1736). K.'s viele Kirchen- und Claviersachen sind ungedruckt geblieben, ebenso sein grosses, schon 1725 vollendetes theoretisches Werk: »Ausführliche Einleitung zur alten und neuen Wissenschaft der edlen Musik u. s. w.«

Kaufmann, eine seit einem Jahrhundert rühmlichst bekannte Familie von Akustikern, Mechanikern und Tonkünstlern, die in folgender Reihe hervortreten: 1) Johann Gottfried K., geboren 1752 zu Siegmar bei Chemnitz in Sachsen von armen Eltern, lernte anfangs als Strumpfwirker in seiner Vaterstadt, verliess jedoch nach drei Jahren dieses Gewerbe und ging nach Dresden zu einem Mechaniker, der sich vorzugsweise mit Ausbessern von Uhren beschäftigte. Als anderthalb Jahre darauf sein Lehrmeister starb, setzte K. dessen Geschäft selbstständig fort und verheirathete sich 1779 mit dessen jüngster Tochter. Mit Eifer und gutem Erfolge ging er nun an die Verfertigung von Spieluhren und mechanischen Spielwerken. Er vollendete u. A. 1789 eine Harfen- und Flötenuhr, die wegen ihrer Vorzüglichkeit von seinem Landesherrn, dem Kurfürsten Friedrich August, angekauft wurde. Nicht lange darauf erregten seine mechanischen Kunstwerke ähnlicher und anderer Art, die den denkenden Künstler verriethen, in immer weiteren Kreisen, und um 1800 als gesuchte Handelsartikel bereits in Italien und Russland, grosses Aufsehen. Auch verbesserte er Mehreres an den Pfeifen und in der Stimmung der Orgel. Mit seinen Erfindungen begab er sich schon 1810 auf grössere Kunstreisen; von 1816 an auch nach England und Frankreich in Begleitung seines kunstgewandten Sohnes und starb 1818 in Frankfurt a. M. — Sein Sohn und Schüler 2) Friedrich K., geboren 1785 zu Dresden, hatte eine gediegene Musikbildung erhalten und unterstützte seit Anfang des 19. Jahrhunderts seinen Vater wesentlich in dessen Arbeiten und neuen Erfindungen. Gemeinschaftlich erfanden Vater und Sohn 1806 das Belloneon mit natürlichen Trompeten und Pauken, einen Bewunderung erregenden Trompeterautomaten (1808) und unmittelbar darauf das Harmonichord, welches durch eine Tastatur von Friedr. K. vortrefflich gespielt wurde und für welches eigens C. M. v. Weber, der es auch in No. 41 des Jahrg. 1812 der allgem. Musikztg. ausführlich beschrieben hat, ein bemerkenswerthes Adagio und Rondo in *F-dur* mit Orchesterbegleitung componirte. Näheres darüber findet man auch in »Carl Maria von Weber in seinen Werken« von F. W. Jähns (Berlin, 1874) S. 139. Wie K. der Vater schon früher Harfe und Flöten zu einem zusammenwirkenden Mechanismus vereinigt hatte, so verbanden damals beide Künstler Pianoforte mit Flöten und Piccolo und nannten dieses Kunstwerk Chordaulodion. Nach des Vaters Tode erhielt Friedr. K. einen Ruf als Harmonichordspieler der grossherzogl. Kapelle in Darmstadt, dem er jedoch nicht folgte, da ihm der König von Sachsen einen lebenslänglichen Jahresgehalt zusicherte, wenn er seinen Wohnsitz in Dresden behielte. Von dort aus setzte er zeitweise seine Kunstreisen über den europäischen Continent fort, erfand u. A. 1839 noch das grosse selbstthätige Symphonion, welchem die bedeutendsten deutschen Akustiker ihr volles Interesse schenkten und starb in den glücklichsten Verhältnissen am 1. Decbr. 1866 in Dresden. — Ihm folgte 3) sein Sohn und langjähriger Mitarbeiter Friedrich Theodor K., geboren 1812 zu Dresden, dessen Talent einen neuen Wirkungskreis fand, als nach einem Seesturme auf der Reise von Kopenhagen nach England im Decbr. 1843 ein grosser Theil der K.'schen Instrumente verloren ging, und es nun galt, alle diese in Dresden von Grund auf neu herzustellen, wobei er wesentliche Verbesserungen mit in Anwendung brachte. Selbstständig

erfand er ein vollständiges Harmonie-Orchesterwerk, von ihm Orchestrion genannt, welches er nach fünfjähriger Arbeit 1851 zu Stande brachte, und mit dem er 1852 in London zur Zeit der dortigen Industrieausstellung das grösste Aufsehen machte. Alle Arbeiten der Familie K. vereinigte er in einem dem Publikum permanent zugänglichen akustischen Cabinet in der Ostra-Allee zu Dresden und verband damit eine Fabrik musikalischer Instrumente, aus der zahlreiche selbstthätige Instrumente, sowie auch treffliche Harmoniums in alle Länder der Erde gingen und den Weltruf des Geschäfts befestigten. Er beschäftigte sich auch mit der verbesserten Construction der Aeolsharfe, und man erwartete in dieser Beziehung bedeutende Resultate seiner jahrelang fortgesetzten Versuche. Er starb jedoch nach längerer Krankheit im Febr. 1872 zu Dresden, die Fabrik seiner Wittwe und tüchtigen Geschäftsführern hinterlassend.

Kaufmann, Johann, tüchtiger deutscher Violoncellist, geboren um 1760 zu Stuttgart, empfing seine wissenschaftliche und musikalische Bildung in der dortigen Karlsschule und wurde Mitglied der herzogl. würtemberg'schen Kapelle. Er starb als Seminar-Musiklehrer zu Maulbronn im Aug. 1834. — Seine Gattin, Julie K., eine Tochter des berühmten Dichters und Aesthetikers Chr. Fr. Dan. Schubart, war 1769 in Stuttgart geboren und als grosses Gesangstalent ebenfalls auf der Karlsschule ausgebildet worden. Im J. 1788 trat sie in die Reihe der Hofsängerinnen des Theaters ihrer Vaterstadt, wurde schnell der Liebling des Publikums und sah ihren Ruhm von Jahr zu Jahr sich vergrössern. Jedoch starb sie schon im Sommer 1802. Musikalisch sicher und zuverlässig, verwandte sie ihre schöne, volle und künstlerisch gebildete Stimme mit Feinheit und Geschmack und zeichnete sich zugleich durch bedeutendes Darstellungstalent aus.

Kaufmann, Karl, vortrefflicher deutscher Orgelspieler, geboren am 3. Jan. 1766 zu Berlin, erhielt seinen ersten Clavierunterricht von seinem Vater und liess sich im Violinspiel von dem königl. Kammermusiker Aug. Kohn, auf der Orgel und in der Compositionslehre von Fasch unterweisen. Seinem Vater folgend, wurde er Organist und Glockenspieler an der Parochialkirche seiner Vaterstadt und starb am 13. Septbr. 1808. Von seinen Compositionen, von denen jedoch nur Claviervariationen über ein Thema aus Martin's »Baum der Diana« im Druck erschienen sind, wurden Orgelconcerte, Cantaten und Lieder als tüchtige Arbeiten gerühmt.

Kausch, Johann Joseph, deutscher Gelehrter, geboren 1751 zu Löwenberg in Schlesien und gestorben am 10. März 1825 als pensionirter Medicinal- und Regierungsrath zu Liegnitz, ist der Verfasser einer musikalisch interessanten Schrift, betitelt: »Psychologische Abhandlung über den Einfluss der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele, nebst einem Anhange über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste« (Breslau, 1782).

Kauth, Madame, geborene Gräff, begabte Componistin für Clavier, lebte zu Ende des 18. Jahrhunderts zu Berlin und liess mehrere ihrer Arbeiten im Druck erscheinen. Eines ihrer Clavierconcerte trug 1792 Joh. Bernh. Hummel mit Beifall öffentlich daselbst vor.

Kawka, s. Kaffka.

Kayser, Andreas, geschickter deutscher Orgelbauer, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Ohorn bei Pulssnitz in der Oberlausitz, hatte seine Kunst bei Ulisch in Russland erlernt. Hierauf arbeitete er zwölf Jahre bei Silbermann in Freiberg, drei Jahre bei Domitius in Zittau, neunzehn Jahre bei Gräbner in Dresden und sechs Jahre bei Schöne in Freiberg. Hochbetagt lebte er um 1767 zu Pulssnitz. Eine eigene Werkstätte hat er niemals gehabt. — Ein jüngerer Vetter und Schüler von ihm, Johann Christian K., geboren 1750 zu Ohorn, arbeitete bei Pfizner in Pulssnitz, dann bei Maurer in Leipzig und seit 1776 in Dresden, wo die Silbermann'schen Werke seine Vorbilder wurden, als er begann, selbstständig den Orgelbau zu betreiben. Von seiner aussergewöhnlichen Geschicklichkeit zeugen zahlreiche grössere und

kleinere Orgeln in Sachsen und Böhmen, besonders auch diejenigen in der Annen-, Waisenhaus- und Johanniskirche zu Dresden, in Lohmen, in Olbernhau, in Höckendorf bei Dippoldiswalde (1795), in Glashütte (1796) u. s. w.

Kayser, P. L., s. Kaiser.

Kayser, Reinhard, s. Keiser.

Kazyński, Victor, gewandter russischer Componist und Orchesterdirigent, geboren am 18. Decbr. 1812 zu Wilna, war der Sohn eines Sängers und Schauspieldirektors und studirte seit 1837 bei Elsner in Warschau Composition. Nach Wilna zurückgekehrt, führte er 1840 seine Musik zu dem Drama »Fenella« und später seine Oper »*Le juif errant*« auf, welche auch in Warschau nicht blos gefiel, sondern wahrhaft Aufsehen erregte. Hierauf liess er sich in St. Petersburg nieder, machte von dort aus eine Reise durch ganz Deutschland und legte die auf diesem Ausfluge gesammelten Erfahrungen in einer Art von musikalischem Tagebuch nieder, welches 1845 in St. Petersburg erschien. Als Orchesterchef des kaiserl. Theaters daselbst noch in demselben Jahre angestellt, brachte er 1848 seine Oper »*Mari et femme*« zur Aufführung, die jedoch keinen Erfolg hatte. Sonst hat K. noch Ouvertüren, Cantaten, Chöre, Concerte für Clavier und für Violine, Rondos, Fantasien, Tänze, ein Album für Gesang u. s. w. componirt. Im Fach des Liedes und des Tanzes zählte er nicht blos zu den beliebtesten, sondern auch zu den in der That bemerkenswerthesten Componisten Russlands.

Kebyr-turky, sc. Tanbur, ist der arabische Name einer Art der Griffbrettinstrumente, welche seit dem 7. Jahrhundert bis heute bei allen Völkern des Orients in hohem Ansehen steht. Diese Gattung von Tonwerkzeug ist im höchsten Alterthum von den Ariern (s. Indien) erfunden und hat bei allen Völkern Asiens vielfache Umformungen erlitten. Die meisten Formen erhielt sie bei den Arabern, wie die Werke Farabi's (s. d.) beweisen, und die grösstgebaute Tanbura derselben nannten diese eben K. Die in Arabien gangbarste Art der K. hatte auf dem Halse vierunddreissig Bunde, vermöge der man jeder Saite 35 verschiedene Klänge entlocken konnte. Alle Ganz- und Halbtöne sind in Viertelstöne getheilt. Die Länge des ganzen Instruments beträgt 1,340 Meter, wovon der Hals für sich mit dem Wirbelhause 1,015 Meter beansprucht. Der, dem einer Mandoline ähnlich gebaute Schallkasten hat einen Durchmesser von 0,325 Meter. Der Bezug der K. besteht aus acht Saiten, deren Stimmung durch eben so viele Wirbel bewirkt wird, von denen die Handhaben von vieren seitlich vom Wirbelkasten, die andern vier oberhalb desselben hervorragen. Die Stimmung der Saiten ist folgendermaassen: die erste in a, die zweite in a^1, die dritte in c^1, die vierte in c^2, die fünfte in d^1, die sechste in d^2, die siebente in d^1 und die achte ebenfalls in d^1. Ueber die in Syrien und Aegypten jetzt gebräuchliche K. findet man die sorgfältigste Belehrung in Villoteau's Werk: »*Déscription historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orienteaux, dans la Déscription de l'Egypte E. M.*« Tome III. p. 257. 2.

Kechlina, Johann, einer der ältesten Geigenmacher Italiens, dessen Name noch erhalten geblieben ist, lebte um 1450 zu Brescia. Sein Name weist auf süddeutschen Ursprung hin und bestätigt die neuerdings von Edm. Schebek in Prag aufgestellte Behauptung, dass der Geigenbau von Deutschland aus nach Italien gekommen sei. S. Kerlino, mit dem K. auch wohl identisch ist.

Keck, Johann, auch unter dem Mönchsnamen Joannes Augustanus bekannt, geboren zu Gingen in der Diöcese Augsburg, lehrte in letzterer Stadt längere Zeit hindurch als Professor der Theologie und trat endlich um 1450 in das Benedictinerkloster Tegernsee. Einen musikalischen Traktat von ihm vom J. 1442, betitelt »*Introductorium musicae*«, hat Gerbert in seinen *Script. eccl.* III. pag. 319 bis 329 abgedruckt. Es werden in demselben besonders die geometrischen Proportionen der Musik abgehandelt.

Keeble, John, vortrefflicher englischer Orgelspieler und Musikgelehrter,

geboren 1737 zu Chichester, war anfangs Schüler Kelway's und kam dann nach London, wo er unter Pepusch Orgelspiel trieb und die Composition erlernte. Von 1759 bis 1794 war er Organist an der St. Georgskirche daselbst und veröffentlichte in dieser Zeit sein gelehrtes Werk »*The theory of harmonics, or an illustration of the grecian harmonica*« (2 Thle., London, 1784), in welchem er dieselbe Verehrung für die altgriechische Musik wie sein Lehrer Pepusch documentirt. Ausserdem hat er fünf Bücher Orgelstücke und mit Kirkman zusammen 40 Zwischenspiele für den Kirchengebrauch componirt und herausgegeben.

Keeper of Harthall, John, englischer Kirchencomponist des 16. Jahrhunderts, gab von seiner Composition 1574 vier Bücher Psalme gedruckt heraus (vgl. Hawkins III. S. 422).

Keferstein, Gustav Adolph, musikkundiger deutscher Theologe, geboren am 13. Decbr. 1799 zu Cröllwitz bei Halle, zog schon früh mit seiner Familie nach Weida im Voigtlande, wo ihn der Cantor Lägel im Gesang, Clavierspiel und in der Harmonielehre unterrichtete. Als Gymnasiast in Gera seit 1813 setzte er diese musikalischen Uebungen fort und konnte vom 15. Jahre an selbst Musikunterricht ertheilen. In Halle, wo er die Universitätsstudien begann, trat er als Clavierspieler öffentlich auf und knüpfte einen ihn anregenden und belehrenden Verkehr mit Naue, A. B. Marx, dem Freiherrn v. Lehmann, Karl Löwe, Maass u. s. w. an. Seine wissenschaftlichen Studien beendete K. in Jena und ging 1820 als Hofmeister einer vornehmen Familie nach Weimar, wo der fleissige Besuch des damals vorzüglichen Theaters und der Umgang mit J. N. Hummel ihm trefflich zu Statten kam. Als er darauf als Garnisonsprediger und Diaconus nach Jena kam, wandte er sich mit Erfolg der Aesthetik und musikalischen Kritik zu. Unter dem Namen K. Stein veröffentlichte er zahlreiche Abhandlungen in dieser Richtung in verschiedenen Zeitschriften. Besonderes Interesse erregten seine Artikel in der »Cäcilia« (Heft 60 u. flg.) als: »Versuch über das Komische in der Musik«, die sinnige Märchen-Allegorie »König Mys von Fidibus«, »Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik« u. s. w. Auch die »Neue Zeitschrift für Musik« enthält in ihren ersten Jahrgängen Artikel und Correspondenzen von ihm. Später als Pastor nach Wickerstädt in Thüringen versetzt, starb K. daselbst am 19. Jan. 1861.

Kegel (latein.: *conus*), kegelförmig, s. Conus.

Kegel, Emanuel, deutscher Componist, geboren 1655 zu Gera, wurde, nachdem er Gymnasiast in Gotha und Student in Jena gewesen war, Cantor zu Neustadt an der Haide, von wo er nach einem halben Jahre in derselben Eigenschaft nach Saalfeld und dann, zugleich als Kapelldirektor des Grafen von Reuss, nach Gera kam. Dort übernahm er später das Organistenamt an der Hauptkirche, war eine Zeitlang auch der Lehrer Stölzel's, starb aber plötzlich auf einer Besuchsreise in Breslau am 23. Juni 1724. Seine Compositionen blieben Manuscript. — Sein Sohn, Ludwig Heinrich K., geboren am 25. Octbr. 1705 zu Gera, studirte in Leipzig Theologie, ward aber schon 1726 Organist an der St. Salvatorkirche seiner Geburtsstadt. Um gründlich die Composition zu studiren, schickte ihn der Graf von Reuss 1732 zu Stölzel, dem ehemaligen Schüler seines Vaters, nach Gotha. Von dort zurückgekehrt, lebte er noch bis um 1770. Auch von seinen Compositionen ist nichts gedruckt worden. — Ein Abkömmling der beiden hier Aufgeführten, Christian Heinrich K., wirkte gleichfalls als Organist zu Gera und hat eine Orgelschule herausgegeben.

Kegel, Karl Christian, guter deutscher Orgelcomponist, geboren am 30. Septbr. 1770 in Frankleben bei Merseburg, war um 1807 Schullehrer zu Ganglofsümmern bei Erfurt und hatte Composition und Orgelspiel bei Kittel und bei Fischer studirt. Man hat von ihm eine Schule und Präludien für Orgel, die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind. Er starb am 18. Jan. 1843.

Kegelmann, Johann, deutscher Trompetenvirtuose und Contrapunktist der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Königsberg in Preussen, ist identisch mit Kugelmann (s. d.).

Kegelpfeifen oder conische Pfeifen (latein.: *coni*), s. Conus.

Kegelstimmen sind Orgelstimmen, deren Pfeifen conisch geformt sind.

Kehl, Johann Balthasar, fleissiger deutscher Componist und gerühmter Orgelspieler, geboren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Coburg, war Organist in Erlangen und später Cantor in Bayreuth. Um 1780 erblindete er und starb bald darauf. Man hat von ihm die Oratorien »Die Hirten bei der Krippe zu Betlehem« und »Die Pilgrime auf Golgatha«, Cantaten und kleinere Gesangssachen, sowie Claviersonaten, vier Sammlungen Choräle und mehreres Andere.

Kehle ist ein mehr der Volkssprache als der Wissenschaft angehöriges Wort, dessen Bedeutung daher auch nicht ganz festgestellt werden kann. Gewöhnlich benennt man so den Theil des menschlichen und thierischen Schlundes, wo sich der bis dahin gemeinschaftliche Kanal in die Luftröhre und in die Speiseröhre scheidet, und den obersten Theil dieser beiden Organe. Zuweilen jedoch spricht man von der unrechten K., das ist die Luftröhre ausschliesslich, deren Gegensatz, die rechte K., die Speiseröhre allein sein würde, während in manchen Redensarten und Worten, z. B. mit zugeschnürter K. (singen), Kehltöne u. s. w. wieder nur die Luftröhre oder vielmehr der Anfang derselben, der Kehlkopf (*larynx*), darunter verstanden wird. Dieser ist eines der wichtigsten Organe des Körpers, indem alle Luft von aussen in die Lungen und aus den Lungen nach aussen durch ihn hindurchtreten muss und in ihm überdies die Stimme gebildet wird. Alles Nähere sehe man unter Kehlkopf.

Kehlfertigkeit, ein Ausdruck, der in neuerer Zeit so gäng und gäbe geworden ist, dass er fast für ein technisches Kunstwort gelten darf, bezeichnet nichts Anderes als mechanische Fertigkeit im Gesang.

Kehlkopf. Die anatomisch-physiologische Literatur, welche sich auf den K., den Mittelpunkt des menschlichen Stimmorgans, bezieht, ist sehr umfangreich. Aus dem vorigen Jahrhundert sind Dodart und Ferrin, aus dem gegenwärtigen Liscovius, Joh. Müller, Felix Despiney, Harless, Garcia, Czermak, Rossbach, Luschka und Merkel zu nennen. Namentlich hat der Letzterwähnte in seiner »Anthropophonik«, in der »Physiologie der Sprache« und in der populärer gehaltenen Schrift »Der Kehlkopf« (Leipzig, J. J. Weber, 1873) eine Anzahl von Werken geliefert, welche, auf den ausgedehntesten eigenen Beobachtungen beruhend, zwar noch nicht alle Räthsel lösen, aber doch das schwierige Problem der Stimmerzeugung seiner endlichen Lösung beträchtlich näher führen. Leider ist auch das jüngste Werk Merkel's, »Der Kehlkopf«, nicht so allgemein verständlich gehalten, dass es jedem Gesanglehrer und Sänger nutzbringend werden könnte; schon ein Register zur Erklärung der oft schwierigen Terminologie würde dem eben erwähnten Mangel wesentlich abhelfen. Sodann müsste eine noch schärfere Unterscheidung zwischen den absolut feststehenden Thatsachen und dem Hypothetischen durchgeführt werden; es ist nicht Aufgabe des praktischen Künstlers, sich durch die Labyrinthe der suchenden Wissenschaft hindurchzuarbeiten; er, dessen wesentliche Thätigkeit die Bildung und Kräftigung der künstlerischen Phantasie ist, kann nur die fertigen Resultate der Wissenschaft erfolgreich benutzen, und sie müssen ihm in einer Form zugeführt werden, welche die ihm für seinen Beruf eigenthümliche und unentbehrliche Organisation des Geistes unverkümmert lässt. — Es kann nicht die Aufgabe eines musikalischen Lexikons sein, eine anatomisch genaue Beschreibung des K.s zu geben. Es gehört vielmehr dies Organ nur insoweit in den Kreis der hier zu behandelnden Gegenstände, als die Kenntniss desselben einen hervortretenden Einfluss auf die Praxis des Singens hat. Für den Sänger ist es nun wichtig, sich zum Bewusstsein zu bringen, dass im K., welcher den obersten Theil der Luftröhre bildet und durch diese mit den Lungen zu-

sammenhängt, während von ihm aus nach der anderen Seite — nach oben und vorn hin — der Weg unmittelbar in die Schlund- und Mundhöhle führt, der eigentliche Mittelpunkt der Stimme liegt. Hier ist es, wo der Ton unter Mitwirkung der den Lungen entströmenden Athemluft zuerst sich bildet, um sodann in der Schlund- und Mundhöhle jene Verstärkung und Färbung zu gewinnen, welche ihn zum vollendeten Gesangston macht. Fünf Knorpel sind es, welche den K. nach allen Seiten hin begrenzen. Der Ringknorpel bildet seine Basis; der Schildknorpel, aus zwei Flügeln bestehend, welche bei Frauen in einem stumpferen, bei Männern in einem spitzeren, als Adamsapfel sicht- und fühlbaren Winkel zu einander stehen, grenzt ihn nach vorn hin ab; hinten, über dem höheren Theile des Ringknorpels, erheben sich die beiden ungemein beweglichen und durch ihre Bewegungen die Entfernung oder Annäherung der Stimmbänder bewirkenden Giesskannenknorpel (neuerdings auch Stellknorpel genannt); nach oben hin, am Schildknorpel befestigt, liegt der Kehldeckel (oder Epiglottis), ein Knorpel, welcher sich in die Höhe heben und dadurch dem Athem den Weg in die Schlund- und Mundhöhle frei machen kann, andererseits aber auch die Fähigkeit besitzt, den K. vollständig zu verschliessen, eine Fähigkeit, welche beim Genuss von Speisen und Getränken darum zur praktischen Anwendung kommt, weil sonst die Speisen, anstatt in die hinter dem K. liegende Speiseröhre, in den K. gelangen würden. Die Volkssprache hat dafür den Ausdruck: in die unrechte Kehle kommen, erfunden; in Wahrheit ist das aber die rechte Kehle, und es würde besser heissen: der Kehldeckel hat nicht gut geschlossen.

Im Innern des K.s und im unmittelbaren Zusammenhange mit ihm sind vielerlei Bänder, Muskeln und Höhlen, ausserdem auch noch die Schleimhautbekleidung zu unterscheiden. Es ist noch nicht gelungen, die Bedeutung aller dieser Theile für den Gesang vollständig zu erforschen; Vieles hat nur hypothetischen Werth, über Manches ist auch nicht einmal eine Hypothese möglich. Als feststehend kann gelten, dass die Stimmbänder und die von ihnen gebildete Stimmritze das eigentliche Gesangorgan sind. Diese Stimmbänder, zwei elastische Bänder, welche sich etwa mit Kautschuk-Bändern vergleichen lassen, sind im Innern des K.s von hinten nach vorn ausgespannt, indem sie hinten an den beiden Giesskannenknorpeln, vorn an dem Schildknorpel befestigt sind. Sollen sie sich von einander entfernen oder einander nähern, so folgen sie dem Impuls der Giesskannenknorpel, welche durch einen dazu bestimmten Muskel-Apparat in eine nähere oder weitere Lage zu einander gebracht werden können. Die weiteste Entfernung von einander nehmen die Stimmbänder beim Einathmen ein; und es ist möglich und rathsam, beim tiefen Einathmen achtsam auf die Empfindung zu sein, die man in der Kehle hat; man fühlt dann eine Ausdehnung im Innern des K.s, man fühlt den Ort der Stimmritze. Auch beim tonlosen Ausathmen, also am deutlichsten bei Hervorbringung eines kräftigen H, ist die Stimmritze weit geöffnet, aber nicht so weit, wie beim Einathmen. Wie es sich indess mit der Stimmritze beim klingenden Sprech- oder Gesangston verhält, ist noch nicht ganz von hypothetischen Beimischungen frei.

Früher nahm man an, dass sich die Stimmbänder behufs Hervorbringung eines klingenden Tones unter allen Umständen bis zur Berührung nähern müssten — ein Ausdruck, der übrigens auch noch einer näheren Erklärung bedarf; heute findet die Ansicht Vertreter, dass es sich beim Falset anders verhält. Joh. Müller fand bei seinen Beobachtungen am ausgeschnittenen K. ein Register, das durch Schwingungen der ganzen Stimmbänder zu Stande kam, und dieses nannte er Bruststimme; sodann fand er ein zweites aus höheren Tönen bestehendes Register, bei dem nur die Ränder der Stimmbänder in Schwingungen geriethen, und dieses nannte er Falset. Heute scheint es als möglich, dass Müller ausser der Bruststimme vielleicht das sogenannte Mittelregister entdeckt, die eigentliche Falsetstimme aber noch gar nicht gekannt

hat. Nach den Beobachtungen Merkel's nämlich, die auch durch den K.spiegel, dieses von dem Gesanglehrer Manuel Garcia erfundene Instrument, bestätigt sind, ist bei der Falset- oder Kopfstimme die Stimmritze spaltartig geöffnet. Bei diesem Register betheiligen sich also die Stimmbänder gar nicht oder nur nebenbei an den Tonschwingungen; der Ton kommt vielmehr vorzugsweise durch die Schwingungen der innerhalb der Stimmritze abgegränzten Luftsäule zu Stande. Sowohl die Empfindung des einen Falsetton Singenden, als der akustische Eindruck spricht sehr für die Richtigkeit dieser Ansicht. Namentlich bei den tiefsten Falsettönen hat der Sänger die ganz deutliche Empfindung einer weit sich öffnenden Stimmritze; und wenn er sich bemüht, das Falset immer tiefer hinab zu ziehen, in eine diese dem Register gewissermaassen unnatürliche Lage, was er freilich nur des Experimentes wegen, nicht aus irgend einer künstlerischen Veranlassung thun wird, so erreicht er dies am sichersten, wenn er den Ton immer hauchender, immer zerflossener bildet und die Oeffnung, durch die er strömt, mehr und mehr erweitert. Bei den höheren Falsettönen scheint es dann wieder, dass die Stimmritze enger und enger wird, bei den höchsten sogar sich fast vollständig verengt (oder verkürzt). Dies würde daraus zu erklären sein, dass behufs Erhöhung des Tones die schwingende Luftsäule kleiner werden muss, mithin einen geringeren Raum, d. h. eine enger werdende Stimmritze beansprucht.

Der akustische Eindruck der Falsettöne weist uns ebenfalls auf eine Verwandtschaft des Falsets mit dem Klang der Flöte hin, bei welchem Instrumente bekanntlich Luftschwingungen das ursprüngliche Wesen des erklingenden Tones bilden. Auch für das Gehör scheinen ferner die höchsten Kopftöne, z. B. bei einem hohen Sopran, gedrängter als die tieferen zu sein, mithin aus einer verengteren Stimmritze hervorzuquellen. Wenn nun ferner die Mittelstimme bei Merkel so erklärt wird, dass bei ihrer Hervorbringung wohl die ganzen Stimmbänder in Schwingungen gerathen, aber ohne aktive Contraction des Stimmbandmuskels, so entspricht dies ebenfalls der Empfindung eines sich aufmerksam beobachtenden Sängers. Es ist dies ein sehr umfangreiches Register von Tönen, bei dem aller Wahrscheinlichkeit nach nur die Ränder der Stimmbänder in Berührung mit einander treten; und es lässt sich dies Register mit sehr viel grösserer Leichtigkeit in die Höhe ziehen, als die eigentliche Bruststimme. Dass die Ränder der Stimmbänder sich wirklich berühren, ist daran bestimmt erkennbar, dass sich die Töne dieses Registers mit vorangehendem festen Glottisschluss — ohne allen Anhauch — einsetzen lassen; dass es nur die Ränder sind, an dem zarten und leichten Charakter der betreffenden Töne. Bei der eigentlichen Bruststimme würde dann endlich die Contraction des Stimmbandmuskels und zu der Längenspannung die Querspannung der Stimmbänder hinzukommen. Auch dies findet in dem Gefühl des Sängers, der mit ganzer Stimme singt, seine Bestätigung.

Die schwierige Theorie der Stimmregister scheint somit ihrer endlichen Lösung nahe zu sein, und es würde danach der wesentliche Unterschied der Register auf dem Gegensatz von offener und verengter Stimmritze oder auf dem Gegensatz von Luft- und Bänderschwingungen beruhen. Wenn wir als äusserste Pole den hauchenden Luftton der geöffneten Stimmritze, den Kopfton, und den schmetternden Klang der durch Muskelkraft zusammengedrängten und einem starken Luftstrom Widerstand leistenden Stimmbänder, die Bruststimme, betrachten und jenem die höhere, diesem die tiefere Hälfte der menschlichen Stimme vindiciren, so würde sich ein Mittelregister einschieben, das auf Verengung der Stimmritze beruht, aber ohne die volle Muskelkraft in Anspruch zu nehmen. Die Fähigkeit, z. B. auf einem und demselben Tone aus einem Register in das andere überzugehen, würde also darin bestehen, dass der Sänger den Ton — z. B. *d′* — zuerst hauchend, d. h. mit geöffneter Stimmritze (Kopfstimme) einsetzt, die Stimmbänder dann fester zusammenzieht, ohne indess den Athem beträchtlich zu verstärken (Mittelstimme), und dann erst die volle

Athemkraft sich entwickeln lässt, wobei dann gleichzeitig auch der Stimmbänder-Apparat sich noch fester, namentlich nach unten hin, zusammenzieht und so den vollen, glänzenden Ton der Bruststimme hervorruft. Weil nicht blos in den Lungen allein, sondern eben so sehr auch in dem festen Schluss der Stimmbänder die wahre Ursache aller Stimmkraft, und nicht blos in dem Zurückhalten des Athems, sondern eben so sehr auch in der Erweiterung der Stimmritze die wahre Ursache des äussersten *pianissimo* (eines gleichsam zerschmelzenden Tones) liegt, so ist es gut, dass der Sänger sich diese Thatsachen zum Bewusstsein bringe.

Wie wir oben sagten, ist es möglich, schon beim Einathmen den Sitz der Stimmritze zu fühlen; noch bestimmter kann dies beim Einsatz eines Vocals mit oder ohne Anhauch, oder beim *crescendo* und *decrescendo*, d. h. beim Uebergang aus einem gehauchten Falsetton in einen gefassten Ton (und umgekehrt), erreicht werden. Weil nun aber das bestimmte Bewusstsein der Ursachen — und diese liegen eben in der Thätigkeit der Stimmbänder — über viele sonst unlösbar scheinende Schwierigkeiten hinweghilft, so ist es gut, dass der Sänger auf die eben erwähnten innerhalb des K.s sich vollziehenden Thätigkeiten achtsam werde. Noch ist es nöthig, ein Missverständniss zu entfernen, das in einem bisher gebrauchten Ausdrucke liegen könnte. Wenn nämlich bei den Tönen der Brust- und Mittelstimme die Stimmbänder als eng an einander liegend beschrieben wurden, so heisst dies nicht, dass sie während der Dauer eines Tones fortdauernd in dieser Lage bleiben. Wenn vielmehr z. B. ein Ton, der 300 Schwingungen in der Secunde macht, gesungen wird, so führen die Stimmbänder selbst diese 300 Schwingungen aus, wobei sie sich abwechselnd nähern und von einander entfernen. — Joh. Müller fand bei seinen Beobachtungen, dass sich bei gleichbleibender Spannung der Stimmbänder ein Ton durch stärkeres Anblasen erhöhte (bis zu einer Quinte) und dass andererseits bei gleicher Stärke des Anblasens der Ton durch stärkere Spannung der Stimmbänder erhöht wurde. Darin scheint die Ursache zu liegen, dass die höchsten Töne eines Registers nur noch *forte*, die tiefsten nur noch *piano* gesungen werden können. Denn wenn innerhalb eines Registers die höchste mögliche Spannung der Stimmbänder erreicht ist, so muss sich nach Müller's Beobachtung der Ton durch stärkeren Athemandrang noch weiter erhöhen lassen, während bei der geringsten möglichen Spannung jedes *crescendo* den Ton ebenfalls erhöhen müsste. Die Erfahrung bestätigt diesen Satz vollständig, denn z. B. ein Sopran, der das *g''* stark mit Mittelstimme singt, kann es nicht mehr mit demselben Register *piano* bilden, sondern muss dann Kopfstimme nehmen; oder wenn er das mit Mittelstimme *piano* gesungene *f'* oder *e'* stark haben will, muss er in Bruststimme übergehen.

Hierin liegt nun auch eine der Ursachen des Zutiefsingens beim *piano* und des Zuhochsingens beim *forte*. Ein Sänger, der es versäumt, beim *piano* die Stimmbänder in der erforderlichen Weise zu spannen, wird zu tief, derjenige wiederum, der beim *forte* es unterlässt, mit der Spannung der Stimmbänder nachzulassen, zu hoch singen. Ein feines Gehör trifft von selbst — durch die Kraft seiner musikalischen Vorstellung — die hier nothwendige Compensation; wer mit einem weniger aufmerksamen Gehör begabt ist, folgt leicht dem Naturtriebe. Es kann aber auch der entgegengesetzte Fehler eintreten: das Zutiefsingen beim *forte* und das Zuhochsingen beim *piano*. Der erstere Fehler entsteht durch Schwäche oder Ermüdung der Muskeln; der letztere dann, wenn ein Register sehr in die Tiefe gezogen wird, namentlich wenn zur Erzeugung eines besonders zarten Tones der Kopfstimme ein ungewöhnlich tief liegender Ton abverlangt wird. Auch behufs des genauen Toneinsatzes ist die Aufmerksamkeit des Sängers auf die Vorgänge im K. und an den Stimmbändern von praktischem Nutzen, ebenso behufs eines correcten Legatos bei geringeren oder weiteren Tonentfernungen auf einem und demselben Vocal. Die Stimmbänder befinden sich nämlich im Zustande ihrer

Unthätigkeit auf einer gewissen mittleren Spannungsstufe und müssen behufs höherer Töne stärker gespannt, behufs tieferer abgespannt werden. Ferner muss diese Spannung ganz genau diejenige sein, die behufs des verlangten Tones erforderlich ist, da jedes Mehr oder Weniger von Spannung sich sofort in einer falschen Intonation äussern würde. Die Kunstfertigkeit des Sängers besteht nun darin, vor dem Einsatz eines Tones die Stimmbänder in die dazu passende Spannung zu bringen — eine Kunst, die allerdings nur durch ein genaues musikalisches Gehör und einen energischen Willen, sowie durch ein allmählich sich erzeugendes dunkles, aber doch sicheres Gefühl für die richtige Einstellung des Tones in der Kehle erlernt werden kann. Unterlässt der Sänger diese genaue Einstellung, so erklingt sein Ton mit einem sogenannten Vorschlag (meist von unten), weil mit Nothwendigkeit die zum Tönen gebrachten Stimmbänder den Ton angeben, auf den sie gespannt sind, und nun erst während des Singens durch den seinen Fehler hörenden Sänger umgespannt werden. Leichter ist der erwähnte Fehler beim *forte*, als beim *piano* zu vermeiden, weil die schon vor dem Einsatz eines Tones eintretende höhere Spannung des Athems sich unwillkürlich auch der Kehle mittheilt und umgekehrt mit der einem *piano* einzusetzenden Tone vorangehenden Zurückhaltung des Athems sich eben so leicht eine Zurückhaltung in der Aktion der die Spannung der Stimmbänder bewirkenden K.muskeln verbindet. Dagegen ist nun wieder zu bemerken, dass ein stark eingesetzter Ton leicht zu hoch wird; und es kommt also darauf an, dass der Sänger die Spannung des Athems und der Stimmbänder trennen lerne, dass er mit ruhigem, sanftem Athem und gespannten Stimmbändern, mit gespanntem Athem und abgespannten Stimmbändern zu singen verstehe. Wie beim Einsatz eines Tones, so ist auch bei der Verbindung mehrerer Töne (sei es stufen- oder sprungweise) darauf zu achten, dass die Stimmbänder nicht continuirlich von einer Spannungsstufe zur andern fortschreiten, was ein widerliches Ineinander durchgezogener Töne erzeugt, sondern von einer Spannung zur andern leiterartig überspringen und zwar ohne Pausen überspringen — eine Geschicklichkeit, die von der Schnelligkeit und Sicherheit der die Stimmbänder spannenden Muskeln abhängt und bei hinreichend gebildetem Gehör am leichtesten durch Uebungen in schnellem Tempo erreicht werden kann. Da die erwähnten Fehler auf falscher Thätigkeit der Stimmbänder beruhen, so zeigt es sich auch hier, dass die Achtsamkeit auf die Vorgänge in der Kehle dem Sänger nützlich zu werden vermag.

Ein wie bewegliches Organ der K. ist, lässt sich schon beim Sprechen erkennen; man fühlt die Bewegungen desselben, wenn man den Finger vorn leise an den Hals legt. Dass der K. beim Singen unerschütterlich feststehen solle, ist eine hin und wieder aufgestellte falsche Lehre; denn nur durch seine Beweglichkeit ist er im Stande, alle die Dienste zu leisten, die von ihm verlangt werden; allerdings aber sollen seine Bewegungen auch nicht allzu ausschweifend und wild sein. Höheren K.stand verlangen im Allgemeinen hohe, helle und leise Töne; eben deshalb tritt hoher K.stand auch bei den Vocalen *I* und *E* ein und in allen Fällen, wenn dem Sänger nur noch ein geringer Vorrath von Athem zu Gebote steht. Niedrigeren K.stand verlangen tiefe, dunkle und kräftige Töne. Um den Fehler eines zu hellen oder zu dunkeln Tones oder eines allzu grellen Contrastes in der Stärke der Töne zu erkennen und zu vermeiden, ist es rathsam, dass der angehende Sänger seine K.bewegungen mit dem tastenden Finger beobachtet; er hat daran ein äusseres Kennzeichen für etwaiges Uebermaass. — Mit dunkelm und hellem Ton und insofern mit den verschiedenen Vocalen hängt nun auch wieder die Weite der Stimmritze und die Tiefe und Höhe sowohl innerhalb des ganzen Stimmumfangs, als innerhalb der einzelnen Register zusammen, wie denn überhaupt Alles, was die Kehle zu leisten vermag, ein einiger Organismus ist. In die grosse Mannigfaltigkeit der Tonerscheinungen der menschlichen Stimme jene Einheit des Zusammenhangs zu bringen, dass das Ganze uns wie ein gegliedertes Kunstwerk

durchsichtig wäre, ist der Physiologie bis jetzt noch nicht gelungen; es ist dies aber das letzte Ziel. Denn ein Organ ist es, an dem Alles hängt: die Stimmbänder; wie dieses Eine aus sich die wunderbare Mannigfaltigkeit erzeugt, die wir am Gesang kennen und bewundern, das muss, wie die Natur es thatsächlich zu vollbringen gewusst hat, so auch innerhalb der Erkenntniss es abzuspiegeln, als etwas Erreichbares gelten. G. E.

Kehlkopfspiegel, s. Kehlkopf.

Kehlton. K. ist eine der geläufigsten Bezeichnungen für einen Stimm- oder Gesangfehler. Da in der Kehle alle Töne ursprünglich hervorgebracht werden, so kann der Ausdruck, der doch einen Fehler bezeichnen soll, wohl nur bedeuten, dass der Ton nicht vollständig oder mit Anstrengung aus der Kehle herauskommt. Da aber bis heute weder eine allgemein gültige Ansicht über den Mechanismus des K.s existirt, noch auch die Sänger und Gesanglehrer in der Anwendung auf den einzelnen Fall darüber einig sind, was K. sei, so ist es nicht gut möglich, eine zutreffende Definition zu geben. Nach Garcia entsteht der K. dadurch, dass der Kehldeckel zu stark nach hinten umgebeugt wird und auf die Kehle drückt. Eine ältere Ansicht leitet den Kehlklang von dem Anschlag des ausströmenden Athems nach oben (senkrecht) her, während derselbe nach vorn (über den Zähnen) geleitet werden solle. Es ist möglich, dass der von Garcia beschriebene Mechanismus vorkommt und einen Stimmfehler erzeugt. Durch den Kehlkopfspiegel wissen wir, dass auf den Vocalen *U*, *O* und *A* der Kehldeckel noch so tief über die Kehle geneigt ist, dass man aus diesem Grunde trotz der weiten Oeffnung des Mundes und der flachen Lage der Zunge selbst dann nicht in die Kehle zu blicken vermag, wenn der zu Beobachtende seine Organe zur Hervorbringung eines *A* gestellt hat. Da nun bei *I* und *E* die Zunge den Einblick in die Kehle verhindert, so muss der zu Beobachtende unaufhörlich den Laut *Ae* hervorbringen, um dem Arzt die Untersuchung der Vorgänge im Innern des Kehlkopfes möglich zu machen. Ein sich zu tief senkender Kehldeckel würde also eine überwiegend dumpfe Tonbildung zur akustischen Folge haben; es würde also nur der dunkle, nicht der helle K., wie er sich z. B. bei übermässig hohem Kehlkopfstand erzeugt, dadurch erklärt sein.

Zur weiteren Beleuchtung der Garcia'schen Hypothese ziehen wir noch eine Beobachtung Merkel's (»Der Kehlkopf«, S. 175 und 176) herbei: »Es müssen bei den verschiedenen Stärkegraden der Töne Spannung der Luftsäule und Spannung der Schliessmuskeln der Glottis im Gleichgewichte stehen: der eine dieser beiden Faktoren darf den andern nicht überwinden. Unter diesen Umständen besitzt der Ton des menschlichen Stimmorgans auf jedem Stärkegrade seine mittlere Intensität; es wird aber dieselbe über das mittlere Maass hinausgehen, die Klänge werden reicher an hohen Obertönen werden, wenn durch zu starke Zusammenpressung der Stimmfortsätze und der Stimmbänder und stärkere Verengung des oberen Kehlkopfraumes die tönenden Luftwellen übermässig eingeengt werden, bis sie, im Schlundraume angelangt, sich wieder ausbreiten können; es wird umgekehrt die Intensität des Tones unter das mittlere Maass herabgehen, wenn die Glottis nicht so weit geschlossen wird, dass sämmtliche durchtretende Lufttheilchen zu stehenden Schwingungen verarbeitet werden können, sondern ein Theil derselben geradlinig und nicht schwingend (als »wilde« Luft) hindurchfährt. Bei solchen intensitätsarmen, matten, getrübten, beziehentlich belegten oder heiseren Tönen erscheint die Glottis zu lang und die knorpelige Abtheilung derselben nach hinten zu weit geöffnet, der Kehldeckel hoch aufgerichtet; es entweicht zu viel Luft auf einmal, eine vor den Mund gehaltene Flaumfeder wird bewegt, was bei einem guten, reinen Tone nicht geschehen darf, es muss oft von Neuem eingeathmet werden. Dagegen klingen jene zu sehr intensiven Töne scharf, schreiend, schneidend, treffen das Gehörorgan in gewaltsamem, beleidigendem Grade. Hier ist, wie gesagt, der Kehldeckel stark gesenkt, der obere Kehlkopfraum verengt,

die Stimmbänder stark comprimirt, am hintersten Ende der *glottis postica* aber immer noch eine kleine Oeffnung vorhanden.« Nach diesen Beobachtungen ist also bei übermässiger Kraftanstrengung der Kehldeckel stark gesenkt und es würde so der bei forcirtem Singen eintretende K., aber noch nicht der dumpfe, unterdrückte K. erklärt sein.

Da im Zusammenhang mit dem K. Gaumenton und Nasenton in der Regel als Gesangfehler bezeichnet werden, so liegt die Vermuthung nahe, dass die ganze Terminologie von der Unterscheidung herrührt, welche in der Grammatik zwischen Kehl-, Gaumen- und Nasenlauten gemacht wird. Bei dem Zusammenhang, in welchem ein Vocal mit dem ihm anlautenden Consonanten steht, wird der Tonansatz durch die Consonanten mit bestimmt oder kann es wenigstens werden, und so kommt es, dass Menschen, bei denen die Neigung zu gutturaler Consonantenbildung vorherrscht (z. B. zum gutturalen *R*), auch den Ton in derselben Gegend der Mundhöhle gleichsam anklingen lassen, Andere, welche die palatalen Consonanten lieben (z. B. das polnische *L*), in der Gaumengegend u. s. w. Damit wären wir denn wieder auf die ältere Ansicht zurückgekommen, welche Kehl- und Gaumenton durch einen falschen Anschlag des Athems erklärt, brauchen aber darum die Garcia'sche nicht zu verwerfen, da dieselbe sich möglicherweise auf einen ganz anderen Stimmfehler bezieht und da ausserdem ohne Zweifel mit dem, was innerhalb der Mundhöhle vorgeht und beobachtet wird, auch bestimmte entsprechende Vorgänge im Kehlkopf zusammenhängen. Statt die unbestimmte Bezeichnung »Kehlton« zu gebrauchen, wird aber die Wissenschaft dahin streben müssen, erstens den bestimmten Klangfehler, der gemeint ist, mit akustischer Genauigkeit zu beschreiben, und zweitens die bestimmten Vorgänge zu entdecken, die ihn herbeiführen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass unter diesem einen Sammelnamen mehrere Klangeigenschaften begriffen werden, die sowohl akustisch als in ihrer Entstehung ganz verschiedenartig sind. Wir haben den forcirten, den dumpfen und den hellen K. bereits angedeutet und fürchten, dass damit Alles, was hie und da unter K. verstanden wird, noch lange nicht erschöpft ist. G. E.

Kehraus oder Kehrab ist die der gesellschaftlichen Umgangssprache angehörige Bezeichnung für ein Conglomerat verschiedener Rundtänze oder auch für den letzten Galopp allein, mit welchem man früher die Tanzbelustigungen des Abends übermüthig lebhaft beschloss.

Keifer, Christian, deutscher Mönch und Kirchencomponist, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Organist im Kloster Auge in Baiern und starb am 12. April 1627. Von seiner Composition führt Draudius in der »*Bibliotheca classica*« als gedruckt auf: »*Odae soporiferae ad infantulum bethlehemiticum sapiendum 4 vocum*« (Augsburg, 1612) und »*Flores musici*« (Ingolstadt, 1618), welche letzteren verschiedene Gesänge und eine sechsstimmige Messe enthalten.

Keil, Johann, Hornvirtuose, geboren zu Ausgang des 18. Jahrhunderts in Böhmen, lebte in Prag und erregte auf einer Kunstreise, die er 1842 mit seiner Tochter, einer Sängerin, unternahm, einige Aufmerksamkeit.

Keil, Josephine, eine beachtenswerthe Pianistin und Virtuosin auf der Physharmonica in Wien, Schülerin Payr's. Sie liess sich von 1820 bis 1824 ziemlich häufig in den Concerten Wiens hören und fand stets grossen Beifall.

Keilholz, Christiane Elisabeth, s. Hassloch.

Keinspeck, Michael, deutscher Musiktheoretiker des 15. Jahrhunderts aus Nürnberg, von Walther in seinem Lexikon Reinsbeck, von Stetten in seiner Kunstgeschichte Kiensbeck geschrieben, ist der Verfasser eines »*Lilium musice plane*« (Ulm, 1497; Augsburg, 1498; ebendas., 1500). Diese theoretische Schrift, deren Anhang aus Psalmodien und Solmisationsübungen in allen Kirchentönen besteht, gehört zu den ältesten gedruckten musikalischen Büchern; die Noten sind noch in Holzschnitt ausgeführt.

Keiser, Reinhard, einer der frühesten deutschen und überdies der frucht-

barste aller Operncomponisten, der geniale Verbesserer des weltlichen deutschen Kunstgesangs, wurde 1673 auf einer Reise seiner Eltern zwischen Leipzig und Weissenfels geboren. Sein Vater, ein erfahrener Musiker und Componist, lebte ohne Anstellung, Unterricht ertheilend, bald in Hamburg, Lübeck, Leipzig u. s. w., pflegte das musikalische Talent seines Sohnes und liess demselben auf der Thomasschule und Universität zu Leipzig auch die höhere wissenschaftliche Ausbildung geben. Unter dem Einflusse der dortigen Oper und der Concerte gewann die Vorliebe für musikalische Studien in dem jungen K. die Oberhand, und schon 1692 war er als Componist so bekannt, dass er an den braunschweig'schen Hof nach Wolfenbüttel berufen wurde, um das Schäferspiel »Ismene« und 1693 die Oper »Basilius« zu componiren, welche Werke seinen Ruf noch weiter verbreiteten. Das letztgenannte führte er ein Jahr später in Hamburg auf, wo seit 1678 sich ein eigenes prachtvolles Opernhaus mit einer stehenden, reich ausgestatteten Oper befand, und wurde mit diesem, sowie von 1697 an mit den ebenfalls oft gegebenen Opern »Adonis«, »Irene«, »Janus«, »Almira« u. s. w. der immer mehr gefeierte Liebling und der Stolz der alten freien Reichsstadt, in der er über vierzig Jahre lang tonangebend den musikalischen Scepter schwang. Im J. 1700 veranstaltete er mit Mattheson, dem damaligen ersten Tenoristen der Hamburger Oper, Winterconcerte, die in ihrer opulenten äusseren und künstlerischen Ausstattung alle Welt entzückten. Drei Jahre später übernahm K. auch mit einem Gelehrten, Namens Drüsike, pachtweise die Oper von der Wittwe Schott, der Eigenthümerin derselben. In dieser Zeit lebte er bei guten Einnahmen herrlich und in Freuden und verschenkte mit vollen Händen das Gold, das ihm seine Direktion und seine Compositionen einbrachten. Damals (1703) war es auch, dass der junge Händel als zweiter Violonist in das Opernorchester eintrat, um sich später, unter K.'s Aegide, seine ersten Sporen als Componist zu erwerben. Mit dem J. 1706 endete die Direktion K.'s. Drüsike war schon früher auf und davon gegangen, und K. selbst vermochte nicht, das leck und morsch gewordene Theaterschiff über Wasser zu halten; es ging unter, und nothgedrungen trat der fruchtbare Meister vom Ruder zurück, das er nur zu schlecht zu seinem Vortheile geführt hatte.

Von Gläubigern verfolgt, verliess er sogar Hamburg und kehrte erst 1709 zurück; wenigstens wurden in jenem Jahre erst wieder neue Opern seiner Composition (»Helena«, »Heliates und Olympia«, »Desiderius«, »Orpheus« u. s. w.) aufgeführt. Eine reiche Heirath mit der Tochter des Patriciers und Rathsmusikers Oldenburg half ihm vollends wieder auf und erlaubte ihm, das frühere glänzende Leben wieder aufzunehmen. Mit seinem Freunde Mattheson gründete er 1716 abermals Concerte, besuchte 1722 Kopenhagen, wo er auch einige Instrumentalwerke schrieb und den Titel eines königl. Kapellmeisters erhielt, und wurde 1728 Cantor und Canonicus an der Katharinenkirche in Hamburg, für die er einige geistliche Compositionen setzte, in denen auch seine Gattin, eine treffliche Sängerin, wirkte, während bisher noch niemals Frauen auf Hamburger Kirchenchören gesungen hatten. Als diese 1735 starb, begab sich K. zu seiner Tochter, welche Hofsängerin in Kopenhagen (gestorben 1768) war, und von ihr gepflegt endete sein Leben am 12. Septbr. 1739. — Es wird gewöhnlich angenommen, dass K. 116 bis 120 Opern geschrieben habe, ungerechnet die, an welchen er blos mitgearbeitet, zu denen als die letzten »Parthenope« (1733) und »Circe« (1734) gehören. E. O. Lindner hat in seinem Werke »Die erste stehende deutsche Oper« (Berlin, 1855) das vollständigste Verzeichniss derselben aus den in den Bibliotheken zu Berlin und Weimar befindlichen Operntextbüchern zusammengestellt. Ausser bereits erwähnten Werken sind noch von ihm Cantaten, Gesänge verschiedener Art, Serenaden, Divertimenti für Instrumente u. s. w. im Druck erschienen. Von einem Mattheson und Scheibe als der erste Operncomponist der Welt gepriesen, von Händel und Hasse wegen seiner schönen Melodien geschätzt und noch von

Reichardt zu den genialen Meistern gerechnet, muss noch heute anerkannt werden, dass K. in der Oper, in der Cantate wie im Oratorium das Lyrisch-Dramatische entschieden und maassgebend zur Geltung gebracht hat. Der weltliche Kunstgesang in Deutschland insbesondere hat in ihm einen Vertreter gefunden, der, durch sein Genie allen seinen Zeitgenossen in dieser Richtung überlegen, fast bis zu seinem Tode den musikalischen Geschmack weit und breit vollkommen beherrschte. Dies bewirkten jedoch nicht allein seine reizenden Operngesänge, die durch den Druck allgemein bekannt gewordenen anmuthigen und gemüthreichen Melodien seiner »musikalischen Landlust« (Hamburg, 1714), sondern dazu trug auch der Umstand nicht wenig bei, dass Johann Mattheson gleichzeitig seine ersten einflussreichen musikalischen Schriften erscheinen liess, deren Anschauungen im Wesentlichen auf der musikalischen Praxis K.'s beruhten.

Kéler, Béla, eigentlich Albert von Kéler geheissen, beliebter Tanzcomponist und guter Orchesterdirigent, geboren am 13. Febr. 1820 zu Bartfeld in Ungarn, trieb als Knabe Violinspiel, wurde aber von seinem Vater für die juristische Laufbahn bestimmt. Dieser kehrte er jedoch vor Antritt der Universitätsstudien den Rücken und wandte sich der Landwirthschaft zu, mit der er sich drei Jahre hindurch beschäftigte, worauf er sich ganz der Musik zu widmen beschloss. Zu diesem Zwecke begab er sich 1845 mit mehreren Compositionsversuchen nach Wien und studirte bei Schlesinger und Sechter Harmonielehre und Contrapunkt, während er sich gleichzeitig als Violinist im Orchester des Theaters an der Wien engagiren liess. Im J. 1854 erhielt er die Stelle als Dirigent der Sommer'schen Kapelle in Berlin, die vorher Joseph Gung'l geleitet hatte, und wusste sich als Orchesterleiter, Sologeiger und Componist geschmackvoller Tänze, Märsche und Potpourris grosse Beliebtheit zu erwerben. Aber schon Ende des folgenden Jahres kehrte er nach Wien zurück und übernahm die Lanner'sche Kapelle, deren Direktor, Aug. Lanner, kurz vorher gestorben war. Diese Stellung vertauschte K. am 1. Aug. 1856 mit der eines Kapellmeisters in dem in Wien garnisonirenden Infanterie-Regiment Graf Mazuchelli und folgte endlich 1863 einem Rufe als Regiments-Musikdirektor nach Wiesbaden. Dort erhielt er 1867 die Anstellung als Kapellmeister des Kurorchesters, welche er bis 1873 inne hatte, in welchem Jahre er sie wegen andauernder Kränklichkeit aufgeben musste. Sein Nachfolger war der Stadt-Musikdirektor in Chemnitz, Karl Müller-Berghaus. K. lebt noch gegenwärtig privatisirend in Wiesbaden. Ausser den erwähnten Orchestersachen hat er auch Ouvertüren, sowie Concerte, Phantasien u. dgl. für Violine geschrieben, welche sich durch brillante Führung der Solostimme und durch geschickte Instrumentation auszeichnen.

Kelle oder **Krippe,** s. **Röhre.**

Keller, Andreas, deutscher Componist, war um 1696 Hoforganist zu Heidelberg und wurde zu den besseren Tonsetzern seiner Zeit gerechnet. Vgl. Prinz, »Satyr. Compon.« Bd. III. S. 226. — Ein Zeitgenosse von ihm, Michael K., geboren 1630 zu Meissen, später Rector an der Fürstenschule daselbst, ist der Verfasser einer wissenschaftlich musikalischen Schrift, betitelt: »*Monochordum sive Tractatus de ratione musicae etc.*« — Gleichen Namens ist auch noch Michael Heinrich K. aus derselben Zeit zu nennen. Geboren am 10. Febr. 1638 zu Nordhausen, wurde er 1658 Cantor zu Berka, 1662 Organist zu Frankenhausen und starb am 20. Mai 1710. Von seinen Compositionen lobt Walther variirte Choräle für die Orgel.

Keller, Fortunat, s. **Chelleri.**

Keller, Gottfried, deutscher Claviervirtuose aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, der sich in London niederliess und, nach der Vorrede eines Sonatenwerkes, welches er gemeinschaftlich mit einem gewissen Finger componirt hat (London, 1710), zu schliessen, bei der Privatmusik der Königin Anna angestellt war. Gestorben ist er um 1721 zu London. Von seinen

Werken sind noch gedruckt: »6 *Sonate a cinque, cioè* 3 *a* 2 *Violini, Tromba e Oboe, Viola e Continuo, e* 3 *a* 2 *Flauti,* 2 *Oboi e Violini e Basso continuo*«; »6 *Sonate a* 2 *Flauti e Basso continuo*« und das Lehrbuch »*A compleat method for attaining to play a thorough-bass upon either organ, harpsichord or theorbolute etc.*«, welches Hawkins als die zweite von allen in englischer Sprache erschienenen Generalbassschulen bezeichnet. Sie kam auch noch einmal als Anhang zu der von Pearson besorgten dritten Auflage von Dr. Holder's »*Treatise of the natural grounds and principles of harmony etc.*« (London, 1731) heraus.

Keller, Johann Michael, vorzüglicher Kirchencomponist, geboren am 29. Decbr. 1800 in Oberelchingen bei Ulm, verband mit wissenschaftlichen Studien in Augsburg zugleich musikalische, letztere beim dortigen Domkapellmeister Franz Bühler. Seine grossen Fortschritte bestimmten ihn, sich gänzlich der Musik zu widmen. Er wurde in Augsburg Organist der St. Georgs-, dann der Ulrichskirche, 1835 Gesanglehrer und 1837 Chorregent an St. Stephan und betrieb besonders die Aufführung altclassischer Kirchenwerke von Palästrina und anderen Meistern. Schon am 1. Octbr. 1839 wurde ihm die Domkapellmeisterstelle übertragen, der er bis zu seinem Tode, am 3. April 1865, vorstand. Ihm folgte im Amte sein talentvoller Schüler Karl Kempter. — K.'s Talent und beharrlicher Fleiss im Forschen, Denken, Versuchen und Prüfen der Werke der besten Meister, gepaart mit eingehenden contrapunktischen Studien, wirkten auch auf die eigenen Compositionen sehr vortheilhaft ein. Das vorzüglichste seiner Werke ist das 1847 componirte grossartige »*Canticum Zachariae*«, welches noch jetzt alljährlich in der Charwoche im Dom zu Augsburg aufgeführt wird. Ausserdem hat er noch ein nicht minder bedeutendes »*Vidi aquam*«, viele Gradualien und Offertorien, Hymnen und Antiphonen, den Psalm »*In exitu Israel*« mit Instrumentalbegleitung, ein »*Salve regina*« (1840), »*Te deum*« (1846) u. A. theils mit, theils ohne Orchester componirt und sich überall als Meister gezeigt.

Keller, Karl, berühmter deutscher Flötenvirtuose und beliebter Liedercomponist, geboren am 16. Octbr. 1784 zu Dessau, war der Sohn des dortigen Hoforganisten und Kammermusikers Johann Gotthilf K., der zu früh starb, um K. selbst noch unterrichten zu können. Einige Hofmusiker nahmen sich des Knaben in musikalischer Beziehung an; dieser selbst, anfangs mit einer schönen Sopran-, später mit einer angenehmen Baritonstimme begabt, wünschte als Sänger zur Bühne zu gehen, woran ihn jedoch die Einsprache seiner Verwandten verhinderte. Nun ergriff er die Flöte, und obwohl schon achtzehn Jahre, brachte er es durch Eifer in zwei Jahren dahin, dass er öffentlich auftreten und grossen Beifall einernten konnte. Auch in Leipzig gefiel er sehr, und in Berlin zog ihn Reichardt in die königl. Kapelle, blieb auch ferner ihm Freund und Lehrer und ging mit ihm endlich nach Preussens Fall nach Kassel, wo K. als erster Flötist in der Hofkapelle und Lehrer der Königin von Westphalen im Gesang und Guitarrespielen sieben glückliche Jahre verlebte. Nach Aufhebung der Fremdherrschaft in Kassel fand K. eine Stelle in der Hofkapelle zu Stuttgart, in der er aber nur zwei Jahre lang war, worauf er Concertreisen durch Deutschland und Ungarn, Frankreich und Holland unternahm und endlich in Wien blieb, von wo aus er nach achtzehn Monaten einem Rufe in die Kapelle des Fürsten von Fürstenberg nach Donaueschingen folgte. Dort leitete er später auch das Theater und eine von ihm begründete Musikschule. Im J. 1849 pensionirt, zog er sich nach Schaffhausen zurück, wo er am 19. Juli 1855 starb. Seine Flötencompositionen, mehr aber noch seine melodischen, sehr sangbaren Lieder, wie besonders »Der Blinde«, »Helft, Leutchen, mir vom Wagen doch«, die Gesangpolonaise »Kennst du der Liebe Sehnen«, waren ungemein beliebt und in ganz Deutschland verbreitet. — Seine Gattin, Wilhelmine K., geborene Meierhofer, geboren 1809 zu Karlsruhe, hatte bei Berger, Löhle und der Sessi eine vortreffliche Gesangschule durchgemacht.

In ihrer Vaterstadt als Hofopernsängerin bereits geschätzt, heirathete sie 1826 K. und wurde als fürstl. Kammersängerin am Theater zu Donaueschingen engagirt.

Keller, Max, verdienstvoller deutscher Orgelspieler und Componist, geboren um 1770 zu Trostberg, war der Sohn eines Försters, der denselben schon früh musikalisch unterrichten liess und dann als Singknabe in die Benedictinerabtei Seeon brachte, wo K. ausser den Schulgegenständen auch Orgelspiel und Generalbass bei seinem älteren Bruder, Joseph K., dem Organisten des Klosters, betrieb. Dem Letzteren folgte er auch 1788 im Amte und trat in eine freundschaftliche und belehrende Verbindung mit Mich. Haydn in Salzburg. Nach zehn Jahren kam K. nach Burghausen und drei Jahre später als Kapell-Organist nach Altöttingen, wo er am 16. Septbr. 1855 hochbetagt starb. Man hat von ihm viele schätzenswerthe Kirchencompositionen aller Art, ferner Orgelstücke, Cantaten, Schullieder u. s. w.

Kellermann, Christian, vorzüglicher deutscher Violoncellovirtuose, geboren am 27. Jan. 1815 zu Randers in Jütland, war der Sohn eines Kaufmanns und ebenfalls für die Handlung bestimmt, folgte aber seiner Neigung zur Musik und begab sich 1830 nach Wien, wo er unter Merk's Leitung fünf Jahre lang aufs Hingebendste Violoncellospiel betrieb, so dass er in Concerten zu Wien und in anderen österreichischen und ungarischen Städten, sowie 1837 auch in St. Petersburg durch seine bedeutende, dem Instrument sich anschmiegende Virtuosität Aufsehen erregte. Von Russland aus machte er in Verbindung mit Ole Bull eine mehrjährige Kunstreise durch Deutschland und den übrigen Norden Europas und wurde 1847 nach glänzenden Concerten in Kopenhagen als Soloviolloncellist der dortigen königl. Kapelle angestellt. Noch 1861 besuchte er Oberitalien, wo er besonders in Venedig gefeiert wurde, und auf der Rückreise Berlin, hierauf 1862 Stettin, Danzig, Königsberg, Wilna u. s. w. Auf einer weiteren Concertreise von Kopenhagen aus mit Carlotta Patti, Laub und Jaell wurde er aber im Febr. 1864 in Mainz vom Schlage getroffen, musste zurückkehren und starb am 3. Decbr. 1866 zu Kopenhagen, auch als Mensch allgemein geachtet und geliebt. Sein Compositionstalent war liebenswürdig, aber, wie er selbst wohl erkannte, nicht bedeutend, weshalb er nur wenige seiner Solostücke für Violoncello veröffentlicht hat.

Kellner, David, musikkundiger Militär und geschickter Lautenist, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als Hauptmann in hamburg'schen (nach Anderen in schwedischen) Diensten angestellt. Er ist der Verfasser des noch lange nach seinem Tode viel benutzten und geschätzten Lehrbuchs »Treulicher Unterricht im Generalbasse« (Hamburg, 1732; 2. Aufl. mit Vorrede von Telemann, 1737; 8. Aufl. 1796). Für sein Instrument hat er viele kleinere Stücke, als Ciaconnen, Giguen, Fantasien, Rondos u. s. w. componirt, die ebenfalls allgemein beliebt waren und noch 1747 in einer besonderen Sammlung zu Hamburg im Druck erschienen.

Kellner, Ernst August, bewunderter Sänger und Pianist, wahrscheinlich ein Enkel des weiter unten folgenden Johann Christoph K., wurde am 26. Jan. 1792 zu Windsor geboren und begann als zweijähriger Knabe bereits Clavierspiel, wozu sich später Gesangunterricht bei Pearson gesellte. Von 1815 an studirte er in Italien, zunächst in Florenz, und zwar bei den besten Meistern wie Nozzari, Crescentini, Casella u. s. w. Nach England zurückgekehrt, wurde er als Baritonsänger wie als Pianist gefeiert, besonders als er mit der Catalani in einer Reihe von Concerten auftrat. Im J. 1824 erhielt er einen Ruf an das Fenice-Theater in Venedig, ging von da nach Bologna, 1828 nach St. Petersburg, hielt sich 1833 eine Zeit lang in Paris auf und kehrte dann nach London wieder zurück, wo er eine Organistenstelle annahm und am 18. Juli 1839 starb. Im Manuscript hat er mehrere Compositionen, darunter die Oper »*Poland*«, hinterlassen.

Kellner, Georg Christoph, musikgebildeter Literator und Lehrer in

Mannheim, wo er im Septbr. 1808 starb, ist der Verfasser der Schriften »Ueber die Charakteristik der Tonarten« (Breslau, 1790) und »Ideen zu einer neuen Theorie der schönen Künste überhaupt und der Tonkunst insbesondere« (in dem Deutschen Magazin von Eggers, August 1800). Sonst hat man noch von K. Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung und eine »Neue Clavierschule für Anfänger«.

Kellner, Gustav, deutscher Componist und Musikpädagog, geboren 1809 zu Weida in Sachsen-Weimar, war einige Zeit Musikdirektor in Potsdam und seit 1838 Clavierlehrer in Weimar, wo er am 24. Febr. 1849 starb. Von seinen Compositionen sind Sonaten für Clavier, Lieder und mehrstimmige Gesänge im Druck erschienen.

Kellner, Johann Peter, fleissiger deutscher Componist, geboren am 24. Septbr. 1705 zu Gräfenrode in Thüringen, lernte Clavierspiel bei dem dortigen Cantor Nagel und setzte die Musikübung bei Nagel's Sohn, Cantor in Dietendorf, beim Organisten Schmidt in Celle und endlich bis 1722 beim Organisten Quehl in Suhl eifrig fort. Als Cantor wirkte er seit 1725 in Frankenhayn und seit 1727 in seinem Geburtsort, in welchem er auch um 1788 gestorben ist. Als Orgelspieler wie als Componist wurde er hoch gestellt. Es erschienen von ihm Präludien und Fugen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuette für Clavier, variirte Choräle für Orgel und Suiten unter dem Titel »*Manipulus musices*«. Grössere und kleinere Kirchenwerke und viele Stücke für Clavier und Orgel von ihm sind nicht herausgekommen. — Berühmt als Orgelspieler und Componist war sein Sohn und Schüler, Johann Christoph K., geboren am 15. Aug. 1736 in Gräfenrode, der auch bei Benda in Gotha studirt hatte. Von Gotha aus trat er eine grosse Reise durch Deutschland und Holland an, lebte eine Zeitlang im Haag und in Amsterdam und wurde endlich als Organist der katholischen Hofkirche in Kassel angestellt, als welcher er 1803 starb. Er hat in dieser Zeit auch zahlreiche tüchtige Schüler ausgebildet. Von seinen Werken erschienen im Druck: Clavierconcerte und Sonaten, Trios und Duos für Clavier, Orgelstücke verschiedener Art, die 1782 in Kassel aufgeführte Operette »Die Schadenfreude« und ein Lehrbuch: »Grundriss des Generalbasses u. s. w., für die ersten Anfänger entworfen« (Leipzig, 1788; 7. Aufl. 1796). Mehrere Passionsoratorien von ihm, z. B. »Die Empfindungen bei dem Tode des Erlösers« (1792 in Kassel aufgeführt), ferner Festcantaten und viele Kirchensachen sind Manuscript geblieben.

Kellner, Johann Sigismund, deutscher Kirchencomponist, geboren 1765 in Schlesien, war Cantor der St. Bernhardskirche in Breslau und starb als solcher am 13 Novbr. 1811. Seine zahlreichen musikalischen Arbeiten sind meist Manuscript geblieben.

Kellner, Paulus, genannt Szakolozensis, war um 1657 Instrumentalmusiker und Componist zu Nürnberg und erfreute sich daselbst eines guten Rufes.

Kelly, Earl of, vorzüglicher englischer Violinspieler und Musikfreund, der seine Ausbildung als Virtuose und Componist während eines Aufenthaltes auf dem Continent um 1770 in Mannheim vom älteren Stamitz erhielt. In beiden Beziehungen erweckte er nach seiner Rückkehr die Bewunderung seiner Landsleute. Er componirte mehrere Opern, z. B. »*Feudal times*«, »*Beard of blue*« u. s. w., Sinfonien, Ouvertüren, Trios für Streichinstrumente u. dgl. und starb um 1789 zu London.

Kelly, Michael, ausgezeichneter englischer Gesangskünstler und vortrefflicher Musiker, geboren 1764 in Dublin als Sohn eines Weinhändlers, spielte schon mit elf Jahren ziemlich fertig Clavier. Rauzzini unterwies ihn im Gesang, und mit Empfehlungen des englischen Gesandten Lord Hamilton versehen, kam er um 1780 auf das Conservatorio di Loreto in Neapel, wo Fenaroli sein Gesanglehrer wurde. Aprile nahm ihn später mit nach Palermo, unter-

richtete ihn und liess ihn auftreten. Mit immer mehr wachsendem Erfolge sang K. hierauf in Livorno, Florenz und auf fast allen bedeutenden Bühnen Italiens. In Wien war er 1786, und Mozart schrieb den Basilio in seinem »Figaro« eigens für ihn, kehrte 1787 nach London zurück und sang auf den Theatern Drurylane und Haymarket, bis seine Stimme abnahm, worauf er noch als Musikdirektor fungirte und 1825 starb. — Nachdem er zahlreiche kleinere Gesangssachen componirt, schrieb er von 1797 an auch gegen sechzig Opern, von denen einzelne Nummern im Druck erschienen; die Titel dieser verschollenen Partituren befinden sich in der »*Musical biography*« (London, 1814) und im »*Dictionary of musicians*« (London, 1824). Ein Memoirenwerk von ihm erschien nach seinem Tode und betitelt sich: »*Reminiscences of the king's theatre and theatre royal Drury-lane etc.*« (2 Bde., London, 1826).

Kellway, Joseph, ein durch seine Improvisationen berühmter englischer Tonkünstler, ein Compositionsschüler Geminiani's, war um 1740 Organist an der Martinskirche zu London. So steif und trocken seine niedergeschriebenen Compositionen, so schwungvoll waren seine freien Phantasien, ob deren ihn sogar Händel schätzte. Als Clavierspieler trug er besonders die Scarlatti'schen Sonaten mit grosser Meisterschaft vor, weshalb er auch zum Musiklehrer des Königs Georg III. ernannt wurde. Das Auftreten Johann Christian Bach's in London drängte ihn in jeder Beziehung in den Hintergrund.

Kelten. Das unter diesem Namen bekannte Culturvolk war das erste in den westlichen Fluren Europas, über das wir aus vorgeschichtlicher Zeit einige Nachrichten besitzen, und dessen Musik einen eigenthümlichen Kunstcharakter bis lange nach der geschichtlichen Periode dieses Erdtheils besass. Ja, man kann wohl mit Recht, indem man nach den Ueberbleibseln der letzten Nachkömmlinge derselben urtheilt, behaupten: dass bis in die Neuzeit hinein dieser eigenthümliche Kunstcharakter, der dem der abendländischen Kunst in vieler Beziehung fremd war, dennoch seine besonderen Reize gerade auf die Abendländer offenbarte. Die Elemente dieser, der uralten wahrscheinlich sehr nahestehenden Kunst, wie deren vermuthlicher Urzustand, nach den noch vorhandenen Melodien und der durch die Sage berichteten Eigenthümlichkeit zu schliessen, soll weiter unten möglichst klar gelegt werden, nachdem zuvor über den Ursprung und die Wanderungen dieses Volkes das, was die vergleichende Sprachforschung, Geschichte und Sage bieten, berichtet worden ist. Die Urheimath der K. ist in den frühesten Auswanderungsgefilden der Arier, in Asien in der Nähe Baktriens, wie in dem Artikel Indien (s. d.) ausführlicher mitgetheilt ist, zu suchen. Keine Sage jedoch berichtet über jene Tage der Kindheit dieses Volkes; nur die vergleichende Sprachforschung wie die musikalische Kunst der K. machen es zur Gewissheit, dass in sehr früher Zeit schon (man meint, es hätten drei Auswanderungsepochen der Arier stattgefunden, und die der K. wäre in die früheste, etwa 2600 v. Chr. oder früher zu stellen) das Stammvolk, das unter dem Namen Kymren oder Cymbern bekannt, von dem die später K. genannten Völker entstammen, sich von dem Urstamm der Arier, nach Westen und Nordwesten wandernd, schied. Den ersten längeren Aufenthalt sollen die K. in Medien genommen haben, wo sie die früheren Bewohner theilweise ausrotteten, theilweise sich einverleibten. Hier haben sie entweder der Hunger, die Wanderlust oder vereinte Angriffe der umwohnenden Völker aus dem eroberten Besitzthum getrieben.

Man vermuthet, dass hier eine abermalige Spaltung des Urstammes stattfand, und der eine Zweig sich westlich, der andere nordwestlich von Europa hin ergoss. In Europa sollen die K. gleichzeitig mit den Pelasgern erschienen sein, und ein Theil derselben bleibend Besitz von Illyrien genommen haben, während der Hauptstrom sich Mittel- und Westeuropa zuwandte. Diese nördliche Wanderung führte sie nach Deutschland und bis an das Meer in Jütland, wo noch manche Spuren von jener Besitznahme sich vorfinden. Die in Deutschland eingewanderten K., bis hieher meist Kymbern genannt, zogen, entweder

von ihrer Wanderlust oder von nachdrängenden Völkern gezwungen, bis zum atlantischen Ocean, wo sie dann den grössten Theil des heutigen Frankreichs füllten, und als dieser selbst alle Ankömmlinge nicht mehr zu ihrer Zufriedenheit zu erhalten vermochte, zum Theil in die Nachbarländer. Nach Schlosser's Weltgeschichte, Thl. 3 S. 142, drangen Kimbern um's Jahr 100 v. Chr. in Italien ein und wurden nach der Schlacht bei Verona, 101 v. Chr., dem römischen Volke einverleibt. Julius Caesar besiegte die in Frankreich sesshaften K. in den Jahren von 60 bis 50 v. Chr. und berichtet über diese in seinem Werke »*de bello gallico*« I. 1, dass dies weitverbreitete Volk sich selbst zwar K. genannt habe, einige Stämme jedoch, zu Gunsten der unterjochten oder mit ihnen vermengten Urbevölkerung der eroberten Länder, den Anfangslaut ihres Namens hart, andere weicher ausgesprochen haben sollen, wodurch die lateinische Benennung *Gal*, *Galen*, *Gallier* und die griechische *Kel*, *Keltoi* entstanden sei.

Mit dem Wachsen der römischen Macht und der Bedeutung, welche Julius Caesar, der Eroberer Galliens, dieser römischen Provinz beilegte, verbreitete sich bald der Name Gallier für den Hauptstamm der K., und es kam später vor, dass man unter K. meist nur einen Zweig der Gallier verstand, bis erst die neuere Geschichtsforschung, den Irrthum gewahrend, die ursprünglich eigene allen Zweigen dieses Volkes wieder zuwandte. Die Thatkraft und die Herrschsucht einzelner Familienkreise trieb sie, wie angedeutet, um einen eigenen Machtkreis zu erringen, zur Unterjochung der Frankreich nahe gelegenen Länder, vorzüglich Spaniens, wovon noch viele spätere landesübliche Benennungen mancher Völkerschaften und Orte daselbst Zeugniss ablegen, als Keltiberier, Galizier, *Promontorium celticum* (jetzt Vorgebirge *finis terrae* genannt) u. s. w. Wenig nach 600 v. Chr. trieb es andere keltische Häuptlinge, über den Kanal hinweg nach dem heutigen England auszuwandern. Sei es, dass das Urvolk in England nur zeitweise die Herrschaft der K. ruhig ertrug und diese, vom ersten Schrecken sich erholend, die K. mehr nach Norden bis in die unwirthsamen Gegenden von Schottland und den Hebriden, sowie dem Westen zu nach Irland trieb, oder war das Eigenthümliche dieser Länder, hohe Gebirge und weite, schwer zu passirende Moorflächen, welche kleineren Kreisen eine sichere, abgeschlossene Heimath vielfach darboten, für diese K. von besonderem Reiz, genug: Schottland und Irland wurden jene Länder, in denen die K. am längsten ihre Ursitten in Reinheit bewahrten. Noch heute weist die Sprache in der englischen Provinz Wales, deren Benennung von Galen, Gallen, Wallen (Wandern) als bestimmt anzunehmen ist, wie die frühere Benennung Schottlands, »Kaledon«, aus Galen, Kalen und Don (Hügel) — also Hügelland der Galen zu übersetzen — sowie viele Stammwörter und Ableitungen von solchen, die nur der K.sprache eigen waren, auf den langjährigen unbestrittenen Besitz dieses Landes. Schliesslich seien auch noch die Wanderungen mehrerer Zweige der K. der Urheimath wieder zu hier erwähnt. Ungefähr um dieselbe Zeit, als ein Zweig der K. Spanien, ein anderer England besetzte, zog ein anderer nördlich von den Alpen nach Osten bis Kleinasien hin, wo dann endlich der unruhige Wandergeist desselben sich legte und er unter dem Namen Galater sesshaft wurde.

Je mehr nun einer der Zweigstämme des weit verbreiteten K.volkes unangefochten von aussen her zu leben vermochte, um so mehr muss derselbe auch Sitten und Gebräuche in ihrer Ursprünglichkeit erhalten haben. Wenn nun auch anzunehmen ist, dass die Gallier dicht beisammenwohnend der Zahl nach die grösste K.schaar in Europa war, so können doch die Einflüsse der römischen Cultur selbst bei dem conservativsten Geiste Jahrhunderte lang nicht ohne Einwirkung geblieben sein, und wir dürfen somit nicht annehmen, selbst wenn wir deren Leben ganz genau kennten, was übrigens durchaus nicht der Fall ist, dass wir damit die Culturstufe derselben und, was uns die Hauptsache ist, den Standpunkt ihrer musikalischen Kunst bei diesen am Besten

kennen zu lernen vermöchten. Selbst Julius Caesar war nicht dieser Ansicht, denn er berichtet in dem genannten Werke VI. 13, dass die Gallier, um ihre altehrwürdige Kunst in Vollkommenheit kennen zu lernen, sich jahrelang in England aufhielten. Bei den K. stand in gleich hohem Ansehen wie die weltlichen Herrscher, wenn nicht gar in höherem, der Stand der Priester, Druiden genannt. Wie jene durch neue Waffenthaten ihre Macht dauernd zu befestigen strebten, so erhielten diese ihre Gewalt über die Massen durch strengste Wacht über die Volksgebräuche und Ausübung aller in das Volksleben eingreifenden öffentlichen Handlungen, besonders beachtend, dass diese stets in althergebrachter Weise bis ins Kleinste hinein stattfanden. An allen herkömmlichen Gebräuchen nahm die Musik einen wesentlichen Antheil. Rechtssprüche, Gesetze, Orakel, Bannformeln und Opfertänze hatten ihre bestimmten unveränderlichen Melodien, theilweise um die Worte dem Gedächtniss besser einzuverleiben, theilweise um den Handlungen durch Töne eine mehr übernatürliche Weihe zu verleihen.

Alle in jenen Tagen der Blüthe des K.volkes gebräuchlichen Melodien, von denen wir leider keine einzige mehr besitzen, hatten gewiss ein sehr hohes Alter, weil man stets mit grösster Sorgfalt die Töne selbst und die Art, wie solche gesungen werden mussten, von Geschlecht zu Geschlecht den Begabtesten anvertraute. Diese mussten sich, um derselben ganz inne zu werden, wie uns darüber berichtet wird, eines zwanzigjährigen Studiums derselben unterwerfen, um zu den höchsten Würden der Druiden, den Fortpflanzern dieses Wissens, emporsteigen zu können. In der Zeit des Niedergangs dieses Volkes, wo die römische Duldung dem keltischen Cultus noch hohes Ansehen liess, waren, wie erwähnt, schon die Gallier dem Urwissen so entfremdet, dass sie nicht mehr in sich die Reinheit der Lehre zu haben behaupteten, sondern ihre zu Druiden bestimmten Jünglinge nach Schottland und den Hebriden sandten, um dort sich für die höchsten Priesterwürden vorzubereiten. Hier also, ist mit Gewissheit anzunehmen, wurde auch am längsten die musikalische Kunst der K. in ihrer Reinheit geübt. Leider jedoch haben auch diese Zweigstämme in ihrer Kunst den äusseren Einwirkungen nicht widerstehen können, indem sie nicht den Urgeist der Kunst kannten und in diesem eine Fortbildung derselben, zu welcher Fortbildung sie sich jedoch allmälig gedrungen fühlten, zu bewirken vermocht. Sie wähnten den Geist dadurch zu bannen, dass sie nur die ihnen zu Gesangzwecken von Alters her gebotenen Klänge zu gebrauchen sich erlaubten, wenn sie Selbstschöpfungen versuchten, die doch bald den abendländischen Geist nicht zu verleugnen vermochten, und nur durch die geringere verwandte Klangzahl den Abendländern fremdartig und zugleich interessant erschien (s. Schottland und Irland). Wie könnte auch ein Volk den Kunstgeist der Urzeit Jahrtausende hindurch in einem oft durch harte Drangsale getrübten Leben bewahren? Nur die Form eines solchen in einfachster Weise, wie sie durch leicht zu fertigende Tonwerkzeuge festgehalten zu werden vermag, kann selbst beim höchsten Kunstmühen sehr Begabter im Nomadenleben als Rest bleiben. Dem entspricht Alles über keltische Kunst Bekannte als dieser zu eigen seiend.

Betrachten wir nun die bekannten Standpunkte der Kunst bei den Völkern, welche in frühester Zeit aus der Urstätte sich entfernten, so finden wir einige Allen eigene Kunststufen. In der Urheimath, lehrt die chinesische wie die indische Musikgeschichte, war eine philosophische Auffassung der Kunst, fast ganz von jeglicher Klangfreude gesondert, höchstes Staatsgesetz. Der Priesterstand hatte die Pflicht, die Kunst auszubilden und für strengste Ausführung derselben Sorge zu tragen. Diese Auffassung führte zur Feststellung eines als Grundton angenommenen Klanges, der einem nach bestimmten Gesetzen geformten festen Körper stets eigen sein musste (s. Hoang-tschung). Diese Urregel war den K. gewiss bald entschwunden, da sie, einer feinen Speculation sesshafter, in Wohlhabenheit lebender Denker entsprossen, zur Erhaltung in

Ruhe lebende Auserwählte bedurfte und in einem lange Jahre auf der Wanderung befindlichen Volke solche zu bewahren selbst dem Genie nicht möglich ist. Ferner kannten die Weisen des Urvolkes, wie aus oben erwähnten Musikgeschichten erhellt, zwar selbst die Construction einer zwölfstufigen Tonleiter in der Octave, hatten es aber für nothwendig erachtet, diese der öffentlichen Praxis zu entziehen und nur höheren philosophischen Calcülen als Folie dienen zu lassen. Selbst die Begabtesten des Urvolkes, welche der praktischen Musik oblagen — sei es, dass das Ohr damals noch weniger leicht kleinere Intervalle zu fassen vermochte, sei es, dass überhaupt eine andere leitende Idee eine geringe bestimmte Zahl von Klängen in der Octave für den öffentlichen Gebrauch nach den Calcülen der Weisesten wünschenswerth machte —: wandten nur die ersten fünf Calcülprodukte (Klänge) in der Octave praktisch an. Ob eine Wiederholung dieser Klänge in der höheren Octave in sehr früher Zeit stattfand, ist zweifelhaft, jedenfalls aber, wenn es der Fall war, schon ein Schritt zur Ausbeutung des ganzen Stimmumfangs der Menschenstimme nach obigem Gesetz.

Diese Form, dem Urgeiste entsprungen, änderte sich bei jedem abgesonderten grösseren Volke je nach seiner sonstigen Entwickelung in der neuen Heimath. Lebte dies abgesonderte Volk in mehr ruhigen, Ueberfluss bietenden Zuständen kurz nach der Trennung vom Urstamm und weiterhin, so bewahrte es gewiss diese Errungenschaften und bildete sie seinem sich entwickelnden Denken gemäss organisch weiter. Trat jedoch in jener Periode eine lange Zeit der Noth und Prüfung ein, so musste auf einer dauernden Wanderung jeder Geist einer Kunst fast verloren gehen. Ja, man muss es bewundernswerth halten, wenn eine Hochachtung vor der leichtest fasslichen Form Jahrtausende hindurch eine solche zu erhalten vermochte. Ueberblicken wir nun in Kürze die Umformung der Urkunst an den Culturstätten, deren Glieder sich in frühester Zeit in grösseren Vereinen vom Urstamm trennten. In China, dem die Vorbedingungen der Kunsterhaltung zumeist zu Theil wurden, bewahrte man den festen Grundton, sowie eine philosophische Auffassung der Klänge bis in die neueste Zeit und gebraucht, trotzdem alle zwölf Töne in der Octave seit der grauesten Vorzeit den Weisen bekannt, nur fünf Klänge in der Octave. Die Inder hatten, wie jeder Satz der alten noch erhaltenen Musikwerke beweist, im hohen Alter nur die fünfstufige Tonleiter, suchten aber in der Tonspekulation andere Wege als die Chinesen zu betreten und liessen annähernd beschränkte Klangfreuden Eingang finden. Ferner führte sie diese verwandelte Ansicht über Töne zu einer Zerlegung der bisherigen Elemente in Srutis (s. d.), welche einer tausendfältigen, zum Theil sehr phantastischen Musiktheorie Bahn brachen, deren Ergebnisse im Leben auszuführen nach unserm Erkennen fast unmöglich erscheint.

Die Assyrer, wie alle Volksstämme an den Ufern des Euphrat und Tigris, cultivirten in frühester Zeit meist fünf Töne in der Octave, wie aus dem Artikel »Assyrische Musik« dieses Werkes erhellt, deren Bereicherung freie Klangfreuden, wie an keiner anderen Culturstätte als zur Kunst gehörig betrachtet, anbahnten. Araber wie Perser, durch gleiches Vorwissen bestimmt, gaben diesem mehr gefühlten Ausbilden durch theoretische Feststellung der Drittelstöne eine wissenschaftliche Form. Der Gebrauch dieser Produkte ihrer Kunstausbildung in fühlender Art ist dem abendländischen Ohre nicht genau fassbar und führt oft zu der Meinung, dass die Praxis bei diesen Völkern nicht der Theorie entspräche. Von den Aegyptern wissen wir, dass sie alle zwölf Klänge in der Octave wohl kannten, doch nur sieben anwandten und von diesen in einfachen Volksgesängen nur vier aufeinanderfolgende, das Tetrachord (s. d.). Ueberhaupt ist hier darauf aufmerksam zu machen, dass man in frühester Zeit, wie noch heute, bei manchen wilden Völkern auf abgeschlossenen Gebieten, z. B. auf Inseln im Weltmeere, nur wenige, nicht weit von einander liegende Töne sanglich gebrauchte und dem ähnlich an manchen

Culturstätten des Alterthums trotz höheren Wissens auch wohl verfuhr, wie in Aegypten, Griechenland, Chaldäa und anderwärts, wohingegen China und Indien den bequemen Umfang der Menschenstimme seit frühester Zeit ganz angewandt zu haben scheinen. Als ferner zu beachtendes Moment mag hier erwähnt werden, dass die enge Beziehung, in welcher Sprache und Ton in frühester Zeit zu einander standen, auch in der keltischen Musik eine bedeutende Rolle spielte. In Sprachen mit fast durchgängig einsylbigen Wörtern, wie die chinesische, und solche waren damals fast alle, diente die philosophische Tonzeugung mit zum Verständniss, während bei einer Erweiterung des Wortes diese Nothwendigkeit allmälig schwand und die Satzbegriffe der Klangfreude des Tonfalls Bahn brach.

Der ersten Sprachgattung gehörte die Sprache der K. an, und musste somit auch deren Kunst sich mit der Sprache erhalten, und es war ein Gesetz oder eine Gewohnheit eines Grundtons (s. d.) nicht vorhanden; man schloss meist mit einem ganz anderen Tone als man anfing und kannte auch gesetzlich keinen häufiger in einem Gesange vorkommenden Klang. Alle ihre Gesänge waren im Einklang oder in der Octave; Vor-, Zwischen- und Nachspiele waren diesem Gesange entsprechend. Zur Leitung des Gesanges hatten die K. vorzüglich nur ein Tonwerkzeug, die tragbare Harfe, der sich später erst, von nachfolgenden Völkermassen vielleicht überliefert, andere zugesellten. Alle Gesänge der K. jedoch kannten nur fünf unwandelbare Stufen in der Octave, die in demselben Verhältnisse zu einander standen, als unsere *c*, *d*, *e*, *g*, *a* genannten Töne. Fremd war diesem Volke somit das Intervall des Halbtons, und von den verwandten Intervallen waren unsere Ganztöne und das Intervall von anderthalb Tönen die kleinsten. Eine Melodie nach unseren Begriffen, die Tonfreuden in erster Linie zu bereiten verpflichtet ist und solche mit eben erwähnten Intervallen ausführt, muss sich noch heute von unseren gewohnten Tongängen, die das *Semitonium modi* (s. d.) und einen Grundton fordern, sehr unterscheiden. Dieselben werden, falls sie in der That unserem musikalischen Geschmack einigermaassen entsprechen, uns jedenfalls seltsam originell erscheinen. Die alten Melodien der K. jedoch, welchen jedenfalls Tonfreuden unserer Zeit fremd waren, denen aber in späterer Zeit vielleicht nach dem damals herrschenden Zeitgeschmacke solche abzugewinnen waren, mussten somit eine ähnliche Wirkung auf die Mitlebenden ausüben, als die jetzigen schottischen Lieder. Dieser Originalität trat eine zweite nach abendländischer Auffassung hinzu: die des freien Rhythmus. Das Wort hatte im hohen Alterthum den Ton beherrscht. Der Ton, nachdem er freier wurde, suchte in sich eine Symmetrie der Bewegung, welche im Abendlande an dem ungebundenen Tone bald durch die Verbindung desselben mit dem Tanze, besonders dem Rundtanze, sich ausbildete, bei den K. jedoch durch die Vervollkommnung der Sprache gefördert wurde. Man machte dem Begriffsausdruck folgend Längen und Kürzen, doch diese nicht in gleicher Ausdehnung und Anzahl.

Wir sehen diese Rhythmusausbildung auf einer gewissen Stufe in der Musiklehre der Inder gelehrt. Dass die K. ähnlich, wenn auch viel freier, wie die Inder im Rhythmus waren, beweisen die noch heute gepflegten alten Gesänge in Schottland, welche, trotzdem die Neuzeit sie Jahrhunderte lang in dieser Beziehung gewiss nicht ohne Wirkung beeinflusste, dennoch es als eine ihrer Musik durchaus nothwendige Eigenheit betrachten, des abendländischen Rhythmus nur annähernd sich zu befleissigen. Hier sei noch erwähnt, was in dem Artikel Schottland (s. d.) ausführlicher verhandelt ist, dass jetzige Sänger in jenen Ländern die Terz und Sexte auch erniedrigt gebrauchen und nun Melodien bald aus den oben angegebenen Elementen, bald aus den Tönen *c*, *d*, *es*, *g*, *as* entsprechend zusammensetzen, die im Charakter unseren Mollmelodien nahe kommen. Jedenfalls verdankt die keltische Kunst diese Fortbildung erst ihrer häufigeren Berührung mit der abendländischen Musik, welche

um so mehr diese Wirkung auszuüben vermochte, je mehr die Nachkommen der K. anfingen mit anderen Zungen zu reden. C. Billert.

Kelz, Johann Friedrich, guter deutscher Violoncellist und gewandter, fleissiger Componist, geboren am 11. April 1786 zu Berlin von unbemittelten Eltern, erlernte die Musik professionsmässig beim Berliner Stadtmusicus Fuchs, in dessen Lehre er bis 1801 sich befand. Durch seinen Oheim A. F. Metke kam er hierauf in die Kapelle des Herzogs Friedrich August von Braunschweig-Oels, und hier konnte er seiner Neigung folgen und besonders das Violoncello studiren, auf dem ihm sein Oheim einen gründlichen Unterricht ertheilte. Nach dem Tode des Herzogs kehrte er nach Berlin zurück, genoss noch die Unterweisung Duport's und wurde 1811 als Kammermusiker und erster Violoncellist der königl. Kapelle daselbst angestellt. Im J. 1857 pensionirt, starb er im Januar 1862 zu Berlin, nachdem er sich auch als Lehrer seines Instruments hervorragend ausgezeichnet hatte. In der Composition, wenige Unterrichtsstunden bei Zelter abgerechnet, Autodidakt, hat er Erstaunliches in allen Musikfächern geleistet. Besonders für Clavier, Violine und Violoncello kam er seit 1815 allen Ansprüchen der Dilettanten durch angenehm geschriebene Modesachen, aber auch höheren Anforderungen (20 Fugen für Streichinstrumente u. s. w.) entgegen. Sonst hat er noch Motetten und Psalme, ein- und mehrstimmige Gesänge und Lieder componirt, die Beachtung fanden. Ueberhaupt beträgt die Zahl seiner im Druck erschienenen Compositionen nahe gegen 300.

Kelz, Matthäus, deutscher Tonkünstler des 17. Jahrhunderts aus Bautzen, studirte in Italien Musik, ward 1626 Cantor in Stargard und später in Sorau. Wann er daselbst starb, ist unbekannt. Man kennt von ihm zwei theoretische Werke: »*Isagoge musicae*« und »*Tractatus de arte componendi*«, welche aber schon zu Printz's Zeiten äusserst selten anzutreffen waren. Ausserdem erschienen von ihm folgende Gesang- und Instrumentalcompositionen: »*Operetta nuova* oder evangelische Sonntagssprüche von Advent bis Palmarum, auf eine leichte, doch reine italienische Villanellische wie auch Dialogen-Manier für drei Stimmen« (Leipzig, 1636); »*Primitiae musicales seu Concentus novi harmonici*, aus Sonaten, Intraden, Balletten, Sarabanden, Allemanden, Gagliarden u. s. w. für zwei Violinen, Bass und Generalbass bestehend« (Ulm, 1658) und »*Exercitationum musicarum a Violino e Viola da Gamba etc.*« (Augsburg, 1669).

Keman, der Name einer arabisch-türkischen Violine, kleiner als das Ajahli Keman (s. d.). S. übrigens auch Kemangeh.

Kemangeh ist die dem Persischen entlehnte Gattungsbenennung der im Orient gebräuchlichen Streichinstrumente, deren man besonders im arabischen Musikkreise mehreren Arten begegnet. Die meisten dieser Arten sind beinahe gleich gebaut und unterscheiden sich nur durch ihre Grösse. Der Resonanzkörper ist einer kleinen, flachen runden Trommel ähnlich, deren Sarg (s. d.) entweder aus einer Kokosnussschaale oder aus Holz gefertigt ist. Beide Seiten dieses Sarges haben eine auf den Rand geklebte Fischhaut ohne Resonanzlöcher als Resonanzboden. Die Resonanzlöcher befinden sich in symmetrischer Anordnung im Sarg. Das Griffbrett, an welchem sich unmittelbar der Wirbelkasten mit den Wirbeln befindet, welches gewöhnlich aus Ebenholz gefertigt ist und elegante Elfenbeinverzierungen zeigt, ist dem oberen Theile des Sarges eingefügt. Fast eben so lang als dieser Hals ist eine Eisenstange, die in gerader Linie die Fortsetzung desselben bildet, welche durch den Sarg geht und mit ihrer freien Spitze den Fuss des K. macht. Beim Spielen stellt der das K. behandelnde Musiker das Tonwerkzeug nämlich auf diesen, um es leicht mit der die Saiten greifenden Hand etwas wenden zu können, damit der Bogen nur eine Saite streichen kann. Der Bezug (s. d.) besteht aus einer, zwei oder drei Saiten und nur bei einer einzigen Gattung aus mehr. Die Saiten werden aus Haaren, die der Mähne oder dem Schwanze von Pferden entnommen werden, gefertigt. Eine Saite besteht aus sechszig solcher Haare, die dochtartig

gedreht werden. Unterhalb des Resonanzkörpers an der eisernen Stange befindet sich ein beweglicher Ring, um den die Saiten fest geschlungen sind und dann über den Resonanzboden und Hals gehend, mit dem andern Ende um die Wirbel gewunden sind. An jeder Seite des Wirbelkastens ragt die in Scheibenform gestaltete Handhabe eines Wirbels hervor, wodurch die Tonhöhe der Saite festgestellt wird. Der Bogen zum K. wird gewöhnlich aus einer Ruthe von Eschenholz gefertigt, die an der Spitze in einen Knopf aus Ebenholz endigt. In diesem Knopfe befindet sich ein Loch, in das Pferdehaare eingeleimt werden, deren andere Enden um einen Metallring festgewickelt werden. Um nun diesen Haaren die gewünschte Spannung zu geben, ist an dem dicken Ruthenende noch ein beweglicher Metallring befindlich. Durch beide Ringe wird eine Wulst von Kattun gezogen, die nach Ermessen angezogen werden kann. Der Spieler dieses im Orient sehr geschätzten Tonwerkzeugs ohne Griffmarken auf dem Halse nimmt, wenn er das Instrument behandelt, sitzende Stellung mit untergeschlagenen Beinen ein und bestrebt sich, in fühlendster Weise auch die kleinsten Intervalle der in seinem Musikkreise herrschenden Scala darzustellen. Die am weitesten gekannte Art dieser Tonwerkzeuggattung ist das

Kemangeh a'guz, ganz in der eben beschriebenen Weise gebaut. Der Sarg des Resonanzkörpers ist von Kokosnuss. Die Länge des ganzen Tonwerkzeugs ist 91 Centim., der Hals von 19 Cm. Länge, meist in luxuriösester Art gefertigt, und der eiserne Fuss von 20 Cm. Ausdehnung. Der Bezug dieses K. besteht aus zwei Saiten, deren Stimmung in *e* und *a* ist. Eine andere Art K. ist das

Kemangeh farkh genannte, dessen grösste Länge nur 86 Cm. beträgt. Der Sarg des Resonanzkörpers ist in ellyptischer Form aus der Kokosnuss geschnitten, so dass dessen grösserer Durchmesser 68 und der kleinere 54 Mm. beträgt. Der Hals hat eine Ausdehnung von 24 und der eiserne Fuss eine von 26 Cm. Die Stimmung der zwei Saiten, womit dies K. gewöhnlich bezogen, ist *h* und e^1. Dies K. soll dem abendländischen Geschmacke lieblichere Töne geben als das K. a'guz, welches Europäern eher rauh und unklar in der Intonation erscheint. Ferner hat man unter dem Namen

Kemanghe rumy in Arabien noch eine andere Gattung von Streichinstrumenten, welche in ihrer äusseren Form unseren Violen gleicht. Der Resonanzkasten, Steg, Griffbrett, Wirbelkasten etc. sind der Geige durchaus gleich, nur dass der Boden des Resonanzbodens plan gebaut ist. Gewöhnlich hat dies Instrument eine Länge von 75 Cm. Durchaus unterscheidet sich dasselbe dadurch, dass das Holz mit schwarzem Lack überzogen ist, und dass es einen Bezug von zwölf Saiten führt. Sechs derselben sind aus Metall und sechs aus Därmen, von denen letztere oben liegen und die ersteren darunter befindlich sind. Die Stimmung der Darmsaiten ist: *a*, d^1, g^1, e^1, a^1 und d^2 und die der Messingsaiten *g*, *a*, *h*, c^1, d^1 und e^1. Die Metallsaiten dienen nur dazu, den Klängen der Darmsaiten einen harmonischen Mitklang zu bereiten. Eine andere Art des K. hat einen Bezug von vierzehn Saiten, deren eine Hälfte, wie vorher, Darm-, und deren andere Hälfte Messingsaiten sind. Die Stimmung ersterer ist: *e*, *a*, d^1, a^1, fis^1 (ungefähr), h^1 und e^2, und die letzterer: *gis* (ungefähr), *a*, *h*, cis^1 (ungefähr), d^1, e^1 und fis^1 (ungefähr). — Ein anderes Streichinstrument dieser Gattung, ebenfalls K. geheissen, hat einen botförmig aus einem Block Rüster- oder Maulbeerbaumholz geschnittenen Schallkasten ohne Seiteneinbiegungen. Seine ganze Länge ist 53 Cm. und seine grösste Breite 104 Mm., während die kleinste nur 78 Mm. beträgt. Der Resonanzboden hat eine Länge von 32 Cm. und eine Dicke von 3 Mm. und ist von Fichtenholz. Der Bezug dieses Tonwerkzeugs besteht aus vier Darm- und vier Stahlsaiten, die in gleicher Weise, wie vorher angegeben ist, zu einander befindlich sind. Die Darmsaiten stimmen in: *a*, e^1, g^1 und d^2 und die Stahlsaiten in: *a*, *h*, c^1 und d^1. — Schliesslich mag noch bemerkt werden, dass die

erstbeschriebene Gattung der Kemanghe im ganzen Morgenlande, sowohl bei den Persern und Türken als den Arabern, ein beliebtes Tonwerkzeug ist und von allen Kemangeh, Kemancheh oder Kamuncheh genannt wird, woraus wohl der Irrthum in früheren Werken, dass dasselbe Keman genannt werde, entstanden. Die Form und die Verhältnisse der einzelnen Instrumenttheile erleiden nach dem Orte, wo sie gepflegt werden, oft kleine Veränderungen. So z. B. hat das in Persien gebräuchliche, Kemangeh genannte Streichinstrument einen in der Aussenfläche sphäroidisch gebauten, aus Kirschbaumholz gefertigten Schallkasten, über den Pergament als Resonanzdecke befindlich ist. Der Hals ist achtkantig, oben dicker und dem Schallkasten zu dünner gebaut. Der Bezug desselben besteht aus drei Darmsaiten, die in den Klängen *e*, *a* und e^1 gestimmt sind. Zuweilen findet man auch Saiten aus Seide in Gebrauch; selten solche aus Pferdehaaren. Ouseley theilt mit, dass er in Persien einen armen Musiker im Besitz eines K. fand, das nur eine und zwar Pferdehaarsaite führte. — Man sieht aus dem Mitgetheilten, dass die K. genannten Tonwerkzeuge im Morgenlande eine eben solche Verbreitung haben, als die Viole im Abendlande, dass aber die Form des K. eine viel reichere Umformung erduldet, als unser so geschätztes Streichinstrument, welches ungefähr diesem orientalischen entspricht: eben die Viole. C. B.

Kemble, Adelheid, berühmte englische Sängerin, eine Tochter des englischen Schauspielers, Opernübersetzers und Bühnendirektors Charles K., wurde 1814 zu London geboren und von vornherein zur dramatischen und Concertsängerin sorgfältig ausgebildet. Ihr erstes Debut auf der Bühne ihres Vaters, dem Coventgarden-Theater, im J. 1831 war überaus erfolgreich, und auch auf dem Drurylane-Theater und in englischen Provinzialstädten sang sie unter dem grössten Beifall. Ende 1836 erschien sie in Deutschland, 1838 in Paris und 1839 in Italien, wo sie an mehreren der ersten Bühnen engagirt war. Nach England 1841 zurückgekehrt, heirathete sie den spanischen Marquis de Caza und entsagte der Oeffentlichkeit.

Kemkem haben einige Gelehrte für den altägyptischen Namen des Systrum (s. d.) gehalten. Jablonski (T. I. p. 309—310) und dessen Nachfolger glauben jedoch behaupten zu müssen, dass K. im Aegyptischen der Name für jeden Ton irgend eines Tonwerkzeugs gewesen sei. Andere aber meinen, dass K. die Benennung der Handtrommel sei. †

Kemmlein, Georg Michael, deutscher Kirchencomponist, geboren 1785 zu Dingsleben in Thüringen, wurde vom fünften Jahre an von seinem Vater, dem dortigen Schullehrer, im Clavier- und Orgelspiel unterrichtet. Als Gymnasiast in Schleusingen erregte er durch seine schöne Stimme das Interesse des Cantors Staep, der ihn mit der Musiktheorie bekannt machte. Seit 1806 studirte er in Jena Theologie und war als Baritonist und Clavierspieler eine Hauptzierde der akademischen Concerte und aller musikalischen Privatkreise, so dass ihn der Landrath von Dankelmann auf Lodersleben bei Querfurt zum Erzieher seiner Kinder berief. Nach drei Jahren kehrte K. von dort nach Jena zurück und erhielt 1812 die Cantor- und Lehrerstelle an der Bürgerschule daselbst. Ausserdem dirigirte er im Laufe der Zeit mehrere Gesangvereine und ertheilte einen trefflichen Privat-Musikunterricht. Von seinen zahlreichen schätzenswerthen Kirchencompositionen sind nur wenige (in Kalbitz's Archive) im Druck erschienen.

Kempe, Johann, deutscher Tonkünstler, war um 1619 Cantor zu Winzig und wurde zu den besseren der damaligen Musiker gerechnet. — Schriftstellerisch machte sich in neuerer Zeit ein Tonkünstler im Anhalt'schen, Friedrich K., ein Schüler Friedr. Schneider's in Dessau, bekannt. Er verfasste und veröffentlichte: »Franz Liszt und Rich. Wagner, aphoristische Memoiren und biographische Rhapsodien« (Eisleben, 1852) und »Friedrich Schneider, ein Lebensbild«, herausgegeben von Arth. Lutze (Berlin, 1864).

Kempĕlen, Wolfgang von, berühmter Mechaniker, geboren am 23. Jan.

1734 zu Pressburg, war anfangs Referendar bei der ungarischen Hofkanzlei in Wien, dann wirklicher Hofrath und starb am 26. März 1804 in Wien. Grosses Aufsehen erregte bereits um 1769 die von ihm erfundene Schachmaschine, welche er auch im Auslande (1785 in England) sehen liess. Noch künstlicher war die von K. 1778 erfundene Sprechmaschine, welche, $^1/_2$ Meter breit und 1 Meter lang, aus einem viereckigen, mit einem Blasebalge versehenen hölzernen Kasten bestand. Wenn der Blasebalg nebst seinen Klappen, nach Verhältniss der zu sprechenden Wörter, in Bewegung gesetzt wurde, so sprach die Maschine alle Sylben deutlich und vernehmlich aus und ahmte dabei die Stimme eines drei- bis vierjährigen Kindes nach. Eine Wiederholung derselben mit vielen Verbesserungen stellte 1828 der Mechanicus Posch in Berlin her. Auch schrieb K. über »Mechanismus der menschlichen Sprache u. s. w.« (Wien, 1791, mit Kupf.).

Kempis, Fiorenzo **a,** ein italienischer Musiker zu Anfang des 18. Jahrhunderts, von dessen Composition zwölf Sonaten für Violine, Violdagamba und Bass angeführt werden (vgl. Hawkins, Hist. V. S. 82).

Kempis, Thomas **a,** deutscher Benedictinermönch, geboren 1380 zu Kempen, gestorben 1471, der wahrscheinliche Verfasser des berühmten Buches »Die Nachfolge Christi«, ist hier wegen einer Reihe liturgischer Gesänge anzuführen, deren Dichtung und Composition ihm zugeschrieben wird.

Kempter, Friedrich, trefflicher deutscher Kirchencomponist und Musikpädagog, geboren am 17. Octbr. 1810 zu Limbach im Kreise Burgau in Baiern, bildete sich bei früh hervortretenden Musikanlagen von 1828 bis 1830 auf dem Schullehrerseminar in Dillingen besonders unter Heindl, Schwarz, A. Schmid, K. Laucher und später unter Keller in Augsburg in der Tonkunst weiter aus und wurde 1841 als Musiklehrer des Schullehrerseminars in Lauingen angestellt, in welcher Stellung er noch jetzt wirkt. Ausser zahlreichen Kirchenstücken verschiedener Gattung, Cantaten, Liedern u. s. w. veröffentlichte er einen »Unterricht und Uebungen im Generalbass«, eine »Auswahl systematisch geordneter Fingerübungen und Clavierstücke« und »Materialien zur Erlernung eines gediegenen Orgelspiels«. — Noch bedeutender war sein jüngerer Bruder, Karl K., geboren am 17. Jan. 1819 zu Limbach. Derselbe kam 1831 als ziemlich gewandter Orgel- und Clavierspieler zu Mich. Keller nach Augsburg, unter dessen Leitung er noch ausserdem Gesang und Harmonielehre studirte, während er bei Dominik Violinspiel trieb. Seine Hauptbeschäftigung war ein gründliches Studium gediegener Musikwerke der alten und neuen Zeit, und schon 1837 wurde er zum Organisten an der St. Ulrichskirche berufen, 1839 als Domorganist und 1865 als Nachfolger seines Lehrers Keller als Domkapellmeister in Augsburg angestellt. In dieser wichtigen Stellung starb er am 11. März 1871. Seine Schaffensthätigkeit war sehr bedeutend, und die Zahl seiner Compositionen in Folge dessen sehr gross. Einige 70 Werke, meist für die Kirche, sind im Druck erschienen, darunter etwa 20 Messen, 4 Vespern, 15 Gradualien und Offertorien, Litaneien und eine Sammlung verschiedener Kirchenstücke unter dem Titel »Der Landchorregent u. s. w.«. Auch seine Oratorien »Johannes«, »Maria«, »Die Hirten von Betlehem«, »Die Offenbarung des Herrn« (in drei Theilen) sind bemerkenswerth tüchtige Werke. Endlich harmonisirte er auch die deutschen Kirchengesänge für die Diöcese Augsburg (Augsburg, 1859).

Kenet oder Kent, s. Meleket.

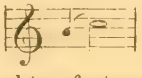
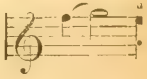
Kenn, P., vorzüglicher deutscher Hornvirtuose, geboren um 1759, kam 1782 nach Paris und erhielt ein Jahr später Anstellung als zweiter Hornist im Orchester der dortigen Grossen Oper. Im J. 1791 trat er wie viele andere Künstler in das neu errichtete Musikcorps der Nationalgarde und wurde in Folge dessen auch Professor seines Instruments am Pariser Conservatorium, welches Amt er jedoch 1802 bei der Reorganisation dieser Anstalt wieder verlor. In der Grossen Oper liess er sich 1808 pensioniren und erhielt seinen

Schüler Dauprat zum Nachfolger. Für sein Instrument hat er Duette und Trios componirt, die in mehreren Sammlungen erschienen sind, ebenso Duos für Clarinette und Horn.

Kennedy, Miss, gerühmte englische Bühnensängerin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, deren Hauptstärke tragische Rollen gewesen sein sollen. Sie starb, noch sehr jung, im J. 1781 zu London.

Kennis, Guillaume Gommaire, einer der ausgezeichnetsten belgischen Violinvirtuosen des 18. Jahrhunderts, geboren um 1720 in Lierre, war anfangs Kirchenkapellmeister daselbst und kam dann in gleicher Eigenschaft an die Kirche St. Pierre in Löwen, woselbst er am 10. Mai 1789 starb. Von seiner Composition sind Sinfonien, Violin-Concerte, Soli und Duette, Streichtrios u. s. w. im Druck erschienen. Von seinem Violinspiel war u. A. die Kaiserin Maria Theresia so entzückt, dass sie ihm eine kostbare ächte Stainer-Geige zum Geschenk machte. — Sein Sohn und Amtsnachfolger Guillaume Jean Jacques K., geboren am 21. Mai 1768 zu Löwen, verliess zur Zeit der Revolution seine Vaterstadt, liess sich in Antwerpen nieder und wurde daselbst später Dom-Musikdirektor, als welcher er 1845 starb. Als Componist war er von keinerlei Bedeutung.

Kent, James, englischer Kirchencomponist, geboren am 13. März 1700 zu Winchester, erhielt als Kathedral-Chorknabe daselbst den Elementar-Musikunterricht des Organisten Vaughan Richardson, worauf er als Sängerknabe an die königl. Kapelle kam und ein Schüler des Dr. Croft wurde. Nachgehends wurde er Organist zu Findon in Northamptonshire, dann am Trinity-College zu Cambridge und 1737 endlich an der Kathedrale seiner Vaterstadt Winchester, in welchem Amte er Ende des J. 1776 starb. Compositionen hat er, nur dem Andringen seiner Freunde nachgebend, veröffentlicht, und zwar 12 vierstimmige Anthems und zwei einzelne Anthems. Andere Kirchenstücke von ihm gab nach seinem Tode Corfe, Organist zu Salisbury, heraus, und einzelne Gesänge von K. befinden sich noch in Boyce's »*Cathedral music*« und in Page's »*Harmonia sacra*«.

Kentema ist der alte Name für gewisse Notationszeichen in der griechisch-katholischen Kirche, welche Zeichen einem demotischen Schriftzeichen nachgebildet sind und wahrscheinlich schon im alten Aegypten als Tonzeichen angewandt wurden. Man unterscheidet jetzt zwei K.: das einfache K., \, gebietet vom Grundton eine Terz zu steigen:  und das doppelte K., \\, gebietet von der siebenten Stufe zur achten fortzuschreiten: 

Kenthorn, s. Klappenhorn.

Kephesias, ein altgriechischer Flötenspieler, dessen Athenäus erwähnt. Seine Auslassung über die Kunst, Töne in der Musik zu geben, welche nach jenem Schriftsteller er seinen Schülern einzuschärfen suchte, und die vielen Künstlern der Neuzeit selbst zu empfehlen wäre: »Nicht in der Höhe des Tones besteht die Kunst, sondern darin, dass man den Ton zu der Höhe der ausgedrückten Empfindung erheben kann!« ist eine für die Entwickelung des »gefühlten Tones« in jenen Tagen sprechende Auslassung, die sonst fast nirgend in so sehr unseren Kunstbemühungen ähnelnder Art in der antiken Zeit angetroffen wird. †

Kepler, Johann, der Vater der neueren Astronomie, einer der ausgezeichnetsten Männer aller Jahrhunderte, geboren am 27. Decbr. 1571 zu Magstatt bei Weil in Würtemberg, gestorben am 5. Novbr. 1630 zu Regensburg, ist hier zu nennen, weil er im dritten Buche seines »*Harmonicen mundi*« (Linz, 1619) auch die Musik vom mathematischen Standpunkte aus behandelt.

Keras (griech.), d. i. Horn, hiess bei den alten Griechen Alles, was aus Hornmasse gefertigt oder hornartig geformt war; insbesondere war K. auch der Gattungs-

name für alle Horninstrumente, gleichviel ob aus Thierhorn oder aus Metall angefertigt. Als Specialname kam dieser Ausdruck für ein Instrument vor, welches dem hebräischen Keren (s. d.) und unserem Zinken ähnlich gewesen sein soll.

Keratine (griech., von κέρας d. i. Horn) nannten die Griechen von ihren hornartigen Instrumenten besonders das Krummhorn oder die Posaune, weil diese letztere bei ihnen noch die Form eines grossen gebogenen Horns hatte.

Kerber, Johann Christoph, ein berühmter vulgärer Tanzcomponist der älteren Zeit, geboren zu Alt-Brandenburg am 15. Mai 1658, war Stadt- und Kirchenmusicus zu Berlin und starb daselbst in grossem Ansehen im Febr. 1713.

Keren (קֶרֶן) ist die hebräische Benennung eines Blasinstruments, welches in Uebersetzungen meist Horn genannt wird. Das so genannte Tonwerkzeug hatte nach allgemeiner Annahme die Form unserer mittelalterlichen Zinken (s. d.), soll aber aus einem Widder- oder Kuhhorn, nicht wie jene aus Holz, gefertigt worden sein. Gebraucht wurde das in seinem Tonreiche sehr beschränkte K. nur, um den Anfang des Gottesdienstes anzukündigen. Die Ungenauigkeit in der Instrumentbenennung bei den Uebersetzern der Bibel documentirt sich auch bei dem K. genannten Tonwerkzeuge, indem dasselbe auch oft wie Schofar (s. d.) durch »Trompete« wiedergegeben wird. Auch im Urtexte kommt es vor, dass an derselben Stelle beide Instrumentnamen für dasselbe Tonwerkzeug abwechselnd gebraucht werden. 2.

Kergel, Sixtus, berühmter deutscher Orgelbauer zu Anfang des 17. Jahrhunderts, dessen Vorzüglichkeit Prätorius in seiner Syntagma Erwähnung thut.

Kerl, Johann Caspar von, berühmter deutscher Orgelspieler, Tonsetzer und Musiktheoretiker, geboren 1625 in Sachsen, kam in früher Jugend nach Wien und erhielt Musikunterricht von dem Hofkapellmeister Valentini. Später bildete er sich auf Kosten des Kaisers Ferdinand III. in Rom unter Carissimi (wahrscheinlich auch unter Frescobaldi) zu einem für seine Zeit ausgezeichneten Virtuosen und Componisten aus. Als erzherzogl. Organist war er bei der Krönung des Kaisers Leopold I. 1658 in Frankfurt a. M. mit gegenwärtig und riss durch sein das allgemeine Staunen herausforderndes kunstvolles Orgelspiel und eine von ihm componirte feierliche Messe seine hohen Zuhörer so hin, dass der Kaiser ihn in den Adelsstand erhob, und die Kurfürsten von Baiern und von der Pfalz ihn als Hofkapellmeister zu gewinnen suchten. K. zog es vor, in bairische Dienste zu treten und übernahm noch in demselben Jahre die kurfürstl. Kapelle in München als Nachfolger des Rudolph von Lassus. Fünfzehn Jahre hindurch arbeitete er in dieser Stellung mit grossem Erfolge sowohl für die Kirche als für die Bühne und schrieb ausser vielen kunstreichen Messen, Requien, Motetten, anderen Kirchenstücken und Orgelsachen, die zum Theil im Druck erschienen und deren Titel Fétis in seiner »*Biographie universelle*« am vollständigsten anführt, auch drei Opern, in welchen er vorzüglich als Ausbildner des Recitativs erscheint. Allein die grosse Gunst, deren sich K. bei dem Kurfürsten Ferdinand Maria erfreute, und der ungeheure Beifall, mit welchem namentlich seine Opern aufgeführt wurden, erregten die Eifersucht der in München eingenisteten italienischen Hofsänger, die es von Anfang her widerwillig ertragen hatten, dass ihnen ein Deutscher als Direktor vorgesetzt wurde. Der Kurfürst glaubte die darüber entstandenen Zwistigkeiten zu beseitigen, indem er K. zum kurfürstl. Rath ernannte. Aber auch das vermehrte Ansehen des deutschen Meisters hielt die fremden Künstler nicht ab, unausgesetzt Ränke zu schmieden, so dass endlich K., derartiger Fehden müde, 1673 nach Wien zurückging, nachdem er zuvor den Hochmuth der auf ihre Geschicklichkeit pochenden Italiener durch Composition eines schwierigen Gesangssatzes, an dem ihre Kunstfertigkeit scheiterte, tief gedemüthigt hatte. Er wurde in Wien alsbald als Domorganist an St. Stephan angestellt, scheint aber

später wieder nach München gezogen zu sein, da er daselbst am 29. Juni 1690 gestorben ist und die Inschrift seines marmornen Grabsteins in der dortigen Augustinerkirche ihn als kurfürstl. Hofkapellmeister bezeichnet. — Alle bekannt gebliebenen Compositionen K.'s zeichnen sich durch hervorragend würdevolle Arbeit aus und lassen die gediegene italienische Schule deutlich gewahren. Im Manuscript besitzt von denselben die Hofbibliothek zu Wien ein fünfstimmiges Requiem aus dem J. 1653, und ausserdem ist ein eben solches aus dem J. 1668 als von Fétis nicht angeführt zu erwähnen. Endlich schreibt man K. auch die Autorschaft eines nicht im Druck erschienenen Lehrbuchs, betitelt: »*Compendiose relazione sopra il contrappunto*«, zu.

Kerle, Jacob **von,** bedeutender niederländischer Tonsetzer, geboren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Ypern in Flandern, war zuletzt Chordirektor und Canonicus am Dom zu Cambrai. Er scheint zehn Jahre seiner Jünglingszeit in Italien verlebt zu haben, da seine frühesten Werke von 1562 bis 1571 in Venedig herausgekommen sind. Proske dagegen behauptet auf Grund des Titels der von K. in Musik gesetzten Gebete für den Erfolg des Concils zu Trient: »*Preces speciales pro salubri generalis concilii successu etc.*«, dass dieser Meister beim Cardinal-Fürstbischof von Augsburg, Otto von Trugsess, bedienstet gewesen und während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom ebendaselbst geblieben sei. Spätestens müsste er dann 1562 in des Cardinals Dienste getreten sein, da eben erwähnte »*Preces*« in diesem Jahre in erster Auflage erschienen; er muss auch ziemlich lange in diesem Verhältnisse geblieben sein, indem die Widmungen späterer Werke, so solcher von 1575, noch von Augsburg aus datirt sind. Weiterhin wurde K. Kapellmeister des römisch-deutschen Kaisers Rudolph II. Seine sogenannte Scala-Messe (Messe über die Tonleiter *ut, re, mi, fa, sol, la*), auf der er in dieser Eigenschaft genannt ist, widmete er ebenso wie noch einige andere einem Papste Gregor, wahrscheinlich dem XIII. dieses Namens. Sonstige Lebensschicksale und sein Todesjahr sind nicht mehr zu ermitteln gewesen. Viele seiner Werke, bestehend in Messen, Madrigalen, kirchlichen und weltlichen Gesängen, sind von den vorzüglichsten Druckereien Italiens, Deutschlands und Belgiens herausgegeben worden, und man zählte sie den besten compositorischen Leistungen des 16. Jahrhunderts zu. Messen von ihm im Manuscript besitzt das Archiv der päpstlichen Kapelle in Rom.

Kerle, Vitus, deutscher Tonkünstler, um 1750 Chordirektor zu Reisbach in Baiern, setzte ein Drama, betitelt »Der gute Ismael«, in Musik.

Kerlino, Johann, einer der ältesten Geigeninstrumentenmacher, den die Kunstgeschichte noch nennt, lebte und arbeitete um 1450 in Brescia und ist der Vorläufer der classischen Meister des Violinbaues, die erst lange nach ihm in Bologna, Mantua, Verona, Venedig und endlich in Cremona blühten. Die Inschrift Joan. Kerlino 1449, welche eines seiner erhalten gebliebenen Instrumente, angeblich eine zur Geige verkleinerte Viola, trägt, lässt mit grösster Wahrscheinlichkeit auf die deutsche Abkunft des Meisters schliessen, und Edmund Schebeck benutzt diesen Umstand in einer historischen Skizze »Der Geigenbau in Italien u. s. w.« (Prag, 1874) mit zum Beweis, dass dieser Kunstgewerbezweig, auf der apenninischen Halbinsel wenigstens, der er zum hohen Ruhme gereichte, überhaupt deutschen Ursprungs sei.

Kerlon, Anne Gabriel **de,** s. Meusnier.

Kermâni, Abd-el-Alâisi, ein berühmter arabischer Musikschriftsteller, der im 10. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung, dem vierten nach der Hedgira, gelebt hat und dessen Werke noch theilweise in Abschriften erhalten sein sollen. †

Kern ist der Name einiger deutschen Tonkünstler, von denen zu nennen sind: 1) August K., Musiklehrer in Hamburg, der 1843 nach Hannover übersiedelte, hat viele zu seiner Zeit beliebte Lieder und Tänze veröffentlicht. 2) Gregor K., war von 1520 bis 1530 Kapellmeister des Landgrafen Philipp

des Grossmüthigen zu Kassel und bezog als solcher 24 Gulden Gehalt nebst 10 Gulden Herberggeld für sich und vier Singeknaben. Seine Kapelle bestand aus einem Tenoristen, Sifrid Tollus, einem Bassisten, Jorius Baum, einem Organisten und zehn Instrumentalisten, unter den letzteren nicht weniger als drei Trompeter.

Kern nennen die Orgelbauer die Scheide zwischen Schallröhre und Fuss der Orgelpfeifen. Bei den Metallpfeifen wird diese aus stärkerem Zinnblech, als man zur Schallröhre und zum Fusse gebraucht, gefertigt. Bei stehenden Metallpfeifen liegt diese Scheide in planer Plattenform horizontal auf dem Fusse angelöthet, von Gestalt völlig rund bis zu der Stelle, wo sie mit dem Fusse die Spalte (s. d.) bildet. Um diese zweckentsprechend zu formen, erhält der K. hier einen Ausschnitt. Dass je nach der Grösse der Pfeife auch die Grösse des K. sich gestalten muss, ist selbstredend. — Bei Holzpfeifen ist der K. aus einem Brettchen, das der Schallröhre gleich geschnitten ist, und einige Centimeter vom untern Ende der Schallröhre auf den Grad eingeschoben und zweckgenügend befestigt ist. Am untern Ende der Röhre ist ein ähnliches Brettchen eingefalzt, worin der runde oder viereckige hölzerne Fuss — eine Röhre — eingeleimt ist. Die Aufgabe des K.s überhaupt ist, der strömenden Luft nur den Ausgang aus der Spalte in gewünschter Weise zu gestatten, und den Schallraum der Röhre regelrecht abzugrenzen. O.

Kerner, Lorenz, deutscher Tonkünstler, lebte um 1690 in Hamburg und war der Lehrer Mattheson's im Contrapunkt.

Kernpfeifen nennt man alle mit einem Kerne (s. d.) versehenen Orgelpfeifen, gleichviel ob von Metall oder Holz, zum Unterschiede von den Pfeifen der Rohrwerke. O.

Kerpel, Sixtus, deutscher Lautenvirtuose der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, veröffentlichte von seiner Composition Lautenstücke, die 1574 in Strassburg gedruckt erschienen sind.

Kerpen, Friedrich Hugo Freiherr **von,** geschickter deutscher Dilettant und guter Violoncellist aus der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts. Um 1780 war er Domcapitular in Würzburg und leitete zugleich das dortige Liebhaberconcert. Seit 1790 befand er sich in Mainz, später in Heilbronn. Seine Compositionen, fliessend und gefällig geschrieben und darum beliebt, umfassen Opern (»Der Schiffbruch«, »Die Räthsel«, »Adelheid von Ponthieu«), ein Melodram (»Cephalus und Procris«), ein- und mehrstimmige deutsche und italienische Gesänge und Lieder, Streichquartette, Claviertrios, Sonaten für Clavier mit und ohne Begleitung, Variationen u. s. w.

Kerrena. Unter diesem Namen führt Bonnet in seiner »*Hist. de musique*« eine Art Trompete der Ostindier an, deren Rohr beinahe 5 Meter lang ist.

Kerzel oder Kerzelli, Michael, Violinvirtuose und Componist, geboren um 1760 zu Wien, lebte schon seit 1786 in Moskau, wo mehrere russische Opern von ihm (»Der Dorfzauberer« u. a.) auf die Bühne kamen. Ausserdem wurde er auch durch Quartette und Trios für Streichinstrumente, Violinduette, Solos für Violine u. s. w. bekannt.

Kerzinger, Tonkünstler zu Pressburg um 1796, führte daselbst eine Operette seiner Composition, »Die Illumination«, auf.

Kesler, Wendelin, deutscher Kirchencomponist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Kannewurf im Schwarzburg'schen gebürtig, ist nur noch durch ein Motettenwerk für fünf Stimmen, betitelt: »*Cantiones super evangelia dominicalia et sanctorum*, von Advent bis Ostern zu gebrauchen« (Wittenberg, 1582), bekannt geblieben.

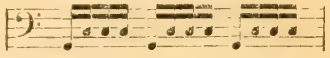
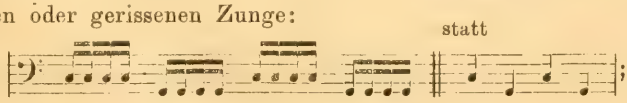
Kessel nennt man im gewöhnlichen Leben im Allgemeinen jede kugelflächenartige Vertiefung, im Besonderen jede solche Vertiefung, die durch einen zu einer Platte ausgearbeiteten Körper eingeschlossen ist. In ersterer Auffassung spricht man von einem Thalkessel etc., in letzterer von dem in jeder Wirthschaft geführten K. zum Kochen. Beide Auffassungen haben auch in

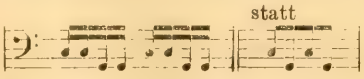
der Instrumentbaukunst Eingang gefunden. Erstere finden wir besonders bei den Blechblasinstrumenten als Fachbezeichnung in Gebrauch, indem man von der kesselförmigen Gestaltung des Mundstücks derselben spricht und dann die etwaige Abweichung von der Kugelflächenform näher beschreibt. Zweck dieser Form ist, dass die Lippen als vibrirende Membrane in einem abgeschlossenen Raume, der nur seine bewegten Lufttheilchen in die Schallröhre zu senden vermag, sich bis zu einer gewissen Stelle hin — wo es der Rand des K.s verhindert — frei erzitternd bewegen können, wodurch viele schwache Töne (ein Geräusch) entstehen, aus denen die Röhre den Eigenton multiplicirt. Im Alterthum versah man aus anderen Gründen auch die Doppelflöte (s. d.) und im Mittelalter die oboenartigen Tonwerkzeuge mit K.n aus Holz, in deren Mitte die Blätter (s. d.) befindlich waren. Diese K. werden jedoch in der Neuzeit bei keinem Holzblasinstrument mehr gebaut. Sehen wir nun jene bei Metallblasinstrumenten geführten K. genauer an, so finden wir, dass sich dieselben in drei Hauptgruppen, die sich bestimmt von einander unterscheiden lassen, sondern. Die älteste bei Blasinstrumenten gebräuchliche Mundstückform ist die des absoluten K.s, der in der Mitte in einen Anfang der Schallröhre, welche überall gleichen Durchmesser hat, ausläuft. Noch heute sind die Mundstücke der *G*-Trompete, Signal-Trompete, Tuba, Posaune, des Tenorhorns und Baritons so gebaut und unterscheiden sich nur durch die Grösse, d. h. Tiefe, des K.s. Die zweite Form ist die eines länglichen Trichters, der in ein Schallröhrenende, das sich dem freien Ende zu etwas verjüngt, übergeht. Dieser Art gehören die Mundstücke der Wald- und Signalhörner an. Die dritte, erst seit etwa zwanzig Jahren häufiger vorkommende Mundstückform könnte man eine birnförmige nennen, da der innere Raum desselben als von einer Birne abgeformt erscheint; am Stilende läuft dies in eine Cylinderröhre aus. Bei Pistons, *B*-Trompeten und *B*-Cornetts findet man in Deutschland meist nur diese Art Mundstücke in Gebrauch. In allerneuester Zeit ist von Frankreich her eine Art Mundstücke importirt, welche man dort bei jedem Blechblasinstrument anwendet. Dieselbe ist im oberen Theile unseren birnförmig gebauten gleich geformt; das daran befindliche Schallröhrenende jedoch erweitert sich dem freien Ende zu. Bei den verschiedenen Instrumenten unterscheidet sich diese Mundstückart nur durch ihre Grösse. — Es würde hier zu weit führen, die akustischen Wirkungen jeder dieser Mundstückarten zu beleuchten, aber gewiss ist es, dass die verschiedenen Formen bei den verschiedenen Klangweisen der Blechblasinstrumente wesentliche Faktoren bilden und somit die aus Frankreich eingeführte letzterwähnte Mundstückart die Charakteristik dieser Tonwerkzeugarten nicht unwesentlich beeinträchtigt. Zu empfehlen wäre es also, um diese schon durch die Durchbrechung der Schallröhre beeinträchtigten Klangfarbenunterschiede nicht ganz aufzuheben, die älteren Formen der Mundstücke fortdauernd zu pflegen. — K., durch Metallplatten gebildet, wendet man besonders in der Instrumentbaukunst zu Pauken an. Meist ist der K. bei diesen Instrumenten aus Kupfer, seltener aus Messing oder Silber. Auch findet man solche K. aus Holz gefertigt, die dann mit Kupferfarbe angestrichen werden, um in der Anschauung zu täuschen. Ueber den Bau dieser K. belehrt der Artikel Kesselpauke (s. d.). 2.

Kessel, Johann Christian Bertram, deutscher Musiktheoretiker und Componist, geboren um 1766 zu Lengefeld in Thüringen, studirte 1786 in Leipzig, kam 1794 als Cantor-Adjunkt nach Frankenhausen und 1799 als Cantor an der Andreaskirche und Lehrer nach Eisleben, wo er am 19. Juni 1823 starb. Er schrieb einige Kirchenstücke, unter diesen den 65. Psalm, sowie ein Lehrbuch: »Unterricht im Generalbasse zum Gebrauch für Lehrer und Lernende« (Leipzig, 1790; 2. vermehrte Aufl. ebendas., 1792).

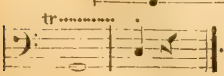
Kesselpauke (latein.: *tympanum;* ital.: *timpano;* französ.: *tymbales*) nennt man eine Pauke, deren Schallkörper einen Kessel bildet. Dieser Kessel ist gewöhnlich aus Metall — Kupfer, Messing oder Silber — geschmiedet; seltener aus Holz

geschnitten. Derselbe ist durchaus halbkugelförmig und hat in seinem Mittelpunkte ein rundes Schallloch, von dem aus sich ein kleiner Trichter nach innen wendet, Schalltrichter. Die Tiefe sowie der Durchmesser des Kessels hängt davon ab, welchen Klang man dem darüber gespannten Felle abgewinnen will. Am Rande des Kessels befindet sich ein eiserner Reifen mit acht bis zehn Löchern, die zur Befestigung des Schallfelles dienen. Das Schall- oder Paukenfell besteht aus Esel-, Ziegen- oder Kalbsfell. Am Rande des Kessels rings herum befinden sich so viele Schleifen oder Oesen mit Schraubengewinden, als Löcher im Reifen sind, und Schrauben, welche durch beide Löcher gesteckt werden, werden mittelst des Paukenschlüssels so gleichmässig gedreht, dass das Paukenfell überall gleiche Spannung bei dem gewünschten Klange hat. Man schlägt das Paukenfell, um es ertönen zu lassen, mit einem hölzernen Klöpfel, der vorn scheibenartig zugeschnitten und mit Tuch oder Leder bepolstert ist. Beim Gebrauch muss das Schallloch der K. frei sein, weshalb man beim reitenden Militär dieselben dem Pferde anhängt. Im Concert werden sie auf eiserne oder hölzerne, eigens dazu gefertigte Gestelle gesetzt. In den jetzigen Orchestern werden bei jeder grösseren Musik zwei K.n in Quintenstimmung gebraucht, zuweilen neuerdings auch mehr. Um nun zu jeder möglichen Tonart Pauken haben zu können, stimmt man sie im Bereich der Octave *F* bis *f* als Quarten oder Quinten.

Schon in der alten Zeit hatte die Pauke ein hohes Ansehen, wie die Artikel Pauke (s. d.) und Chinesische Musik (s. d.) mittheilen. Die K., wahrscheinlich erst ein Erzeugniss der christlichen Zeit, finden wir in der höchsten Achtung in Abyssinien. Sie war dort, wie in der Türkei die Rossschweife, ein Zeichen der Würde. Je nach der Zahl der K.n, die ein Grosser vor sich her erschallen lassen durfte und die beim Herrscher sich auf ein Halbhundert erstreckte, je nachdem zollten die Volksmassen dem Ankömmling ihre Verehrung. Ob diese Verwerthung der K. im Abendlande bekannt wurde und im Mittelalter zu einer ähnlichen Ehre bei den christlichen Völkern gelangte, ist nicht bekannt. So viel aber ist sicher, dass jeder hohe Staatsmann oder Ritter vor sich her bei Festzügen einen Pauker reiten liess, der einen Paukenschlag (s. d.) gab, welchen eben nur jener Edelmann zu seiner Ankündigung vor sich schlagen lassen durfte. Diese Sitte verlor sich allmälig, so dass wir nur noch das Erscheinen eines Paukenschlägers vor dem stattlichsten schweren Reiterregiment als letzten Nachhall jener Tage betrachten. Die Aufzeichnung der durch die Pauke zu gebenden Klänge geschieht im Bassschlüssel und wird meist in *C-dur* verzeichnet, da gewöhnlich nur zwei Klänge, Tonika (s. d.) und Dominante (s. d.), zu geben gebräuchlich ist. In der Hervorbringung dieser Töne offenbart sich aber eine gewisse Kunstfertigkeit, welche im Mittelalter und bei Beginn der Neuzeit als hervorragend betrachtet wurde und in der Zunft der Pauker besondere Namen erhielt. So spricht man selbst noch heute von der einfachen Zunge:  ; der doppelten oder gerissenen Zunge: 

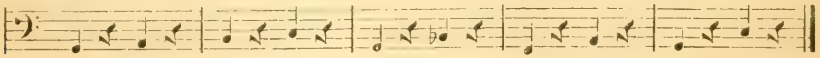
; der getragenen Zunge: 

; der ganzen Doppelzunge:

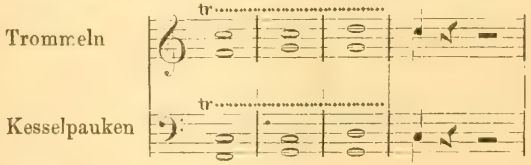
und dem Wirbel: 

. Der Ausdruck Zunge hat in der Angabe solcher Töne

durch die Trompeter seinen Ursprung, indem beide Musikerarten, Trompeter und Pauker, im Mittelalter und weiterhin eine Zunft bildeten und bei der Erzeugung dieser Tonfiguren mittelst der Trompete die Zunge eigenthümlich anzuwenden gelernt werden musste, eine Anwendung, die als Geheimniss der Zunft angesehen wurde. Die Pauker hatten in der Bezeichnungsweise derselben Tonfigur dies übertragen. Zu den nur durch praktischen Unterricht erlernbaren Paukenschlägen gehört noch der einfache und doppelte Wirbel, sowie der Kreuzschlag, welche deshalb hier nur erwähnt seien. Wer sonst noch Manches über die Zunft der Trompeter und Pauker im Mittelalter, deren Gerechtsame, Pflichten und Können etwas wissen will, der sehe diese Dinge in der älteren kleinen Schrift »Heroische-musikalische Trompeter- und Paukerkunst« von Altenburg nach. — Oefter forderten in neuerer Zeit Musiken mehr als zwei K. Dies führte im J. 1836 Eiblinger in Frankfurt a. M. zur Erfindung einer Maschinerie, wodurch er in kürzester Frist eine Pauke umzustimmen vermochte, so dass man im Tempo $\frac{4}{4} = 50$ nach Mälzl's Metronom auf den mit einer solchen Maschinerie versehenen K.n folgenden Tongang bequem ausführen konnte:



Solche K.n zu zweien genügen für die jetzige Anforderung, welche Componisten an die K. stellen, in jeder Beziehung und werden selbst, wenn man sie später noch zur Darstellung des accordischen Gerippes verwenden wollte, ausreichen, besonders wenn man denselben ähnlich gebaute stimmbare kleine Trommeln hinzufügt. Denke man sich z. B. einen Orgelpunkt auf *F*, dem man später den Accord, in den derselbe sich wendet, selbst noch hinzufügen will, dessen Accordgänge in den verschiedensten Stärkegraden sich kundgeben, so würde durch alle Stärkegrade sich der Hauptklang des Orgelpunkttones nebst Quinte in anschmiegender Weise durch so eingerichtete K.n und Trommeln ausführen lassen und selbst zu neuen Klangwirkungen, wie z. B.



sich verwenden lassen. C. B.

Kessler, Christoph **von,** begabter deutscher Dilettant, geboren am 9. Jan. 1739 zu Mantua, war Hofkammerconcipist und seit 1781 Hofsekretär in Wien, schrieb gefällige Fantasien für Clavier und hat sich auch als dramatischer Dichter ausgezeichnet.

Kessler, Erasmus, deutscher Componist, geboren 1808 zu Wien als der Sohn eines dortigen Orchestermusikers, erregte schon vor 1828 durch mehrere Melodramen (»Clotilde«, »Saurina«, »Der Stock im Eisen«) und zwei Ouvertüren seiner Composition Aufsehen, ist aber seitdem nicht weiter in der Oeffentlichkeit erschienen.

Kessler, Ferdinand, durchgebildeter deutscher Musiktheoretiker und tüchtiger Clavierspieler, geboren 1793 zu Frankfurt a. M., war ein Schüler Vollweiler's und lebte ohne höheren Ehrgeiz in bescheidener Stille in seiner Vaterstadt als Musiklehrer, so dass er es niemals zu einer seinen bedeutenden Fähigkeiten entsprechenden Stellung gebracht hat. Er componirte eine grosse Oper, Sinfonien, Quartette, Claviersonaten, Rondos und Variationen für Pianoforte, von welchen Arbeiten aber nur der geringste Theil im Druck erschienen ist. Ausserdem hat er ein Lehrbuch, betitelt: »System zum Selbstunterricht in der Harmonie«, geschrieben. Er starb am 22. Octbr. 1856 zu Frankfurt a. M.

Kessler, Franz August, deutscher Flötenvirtuose, geboren 1783 zu Berchtolsgaden, war Kammermusiker der königl. bairischen Kapelle, als welcher er 1849 in München starb. Bekannt ist er durch Flötenduette seiner Composition geblieben.

Kessler, Johann, deutscher Tonkünstler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, studirte anfangs Theologie in Jena, wurde aber später Cantor in Ziegenrück. Als solcher veröffentlichte er: »Musikalischer Willkommen *a canto solo con ritornello a 2 Violini e Continuo*« (Jena, 1668).

Kessler, Johann Wilhelm, guter deutscher Musikschriftsteller und Componist, lebte in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts als Organist und Schreiblehrer zu Heilbronn. Von seinen musikalischen Arbeiten erschienen: »Würtembergisches vierstimmiges Choralbuch« (Stuttgart, 1793) und »*Divertissements sociaux ou 6 Angloises pour le clavecin avec leur chorégraphie*« (Darmstadt, 1796). Ausserdem hatte er 1790 Antheil an der bei Bossler erschienenen musikalischen Correspondenz. Im J. 1808 war er noch am Leben.

Kessler, Joseph Christoph, eigentlich Kötzler geheissen, gediegener Pianist und Componist, geboren am 26. Aug. 1800 zu Augsburg, kam in frühester Jugend zu einem Verwandten nach Feldsberg in Mähren. Daselbst erhielt er den ersten Unterricht in der Musik durch den Organisten Bilek und wurde später in das Seminar der Piaristen zu Nicolsburg gebracht. Sein Musiktalent fand auch dort gute Pflege, und seine Gönner liessen zur Aufmunterung Compositionen des eilfjährigen Knaben, nämlich drei Märsche und vierzehn Ecossaisen, im Druck erscheinen. Im J. 1816 ging K. nach Wien, studirte daselbst Philosophie und fuhr fort, kleine Werke für Pianoforte zu componiren. Vier Jahre später verliess er die Kaiserstadt, um in Lemberg sein Glück zu versuchen. Dort erhielt er eine Stelle als Clavierlehrer im Hause des Grafen von Potocki, blieb in derselben über vier Jahre und schrieb u. A. seine berühmten Etuden op. 20, die in sechs Heften bei Haslinger in Wien erschienen, in Paris nachgedruckt, von Kalkbrenner in dessen grosser Pianoforteschule empfohlen, von Fétis und Moscheles durch Aufnahme vieler Stellen in deren »*Méthode des méthodes*« ausgezeichnet und von Fr. Liszt theilweise zu Concertvorträgen benutzt wurden. Eine nicht geringere Bedeutung erlangten später K.'s rhapsodische Etuden op. 51, die ebenfalls mit zu dem Gediegensten der einschlägigen Clavierliteratur gerechnet werden. K. selbst ging 1829 nach Warschau, hierauf nach Breslau und 1835 zum zweiten Male nach Lemberg, wo er lange Jahre hindurch als Musiklehrer wirkte, bis er 1857 nach Wien übersiedelte und hier endlich eine seiner Bedeutung würdige Stelle im Lehrfach einnahm. Er starb am 13. Jan. 1872 in Wien. Von seinen Compositionen sind Concertstücke, Etuden, Nocturnen, Präludien (Chopin gewidmet), aber auch Lieder, Quartette, geistliche Gesänge u. s. w. im Druck erschienen.

Kessler, Joseph Heinrich Ferdinand, guter deutscher Componist, geboren am 4. Decbr. 1808 zu Tost in Schlesien, war Signator an der Elisabethkirche in Breslau und ist als Componist des 100. Psalms, mehrerer Cantaten für gemischten Chor und Soli, einer Cantate für Männerchor mit Begleitung von Hornmusik, sowie durch verschiedene Instrumentalcompositionen, Lieder u. s. w. vortheilhaft bekannt geworden.

Ketschau, August, ein um die Musikpflege in Thüringen, speciell in Erfurt, verdienter deutscher Tonkünstler, geboren um 1805, war Organist und königl. Musikdirektor in Erfurt, wo er einen Musikverein gründete und bis zu seinem Tode mit Auszeichnung leitete. Er dirigirte auch 1835 bis 1842 die grossen Musikfeste in Erfurt, Weimar u. s. w., für deren Zustandekommen er mit Eifer und Energie gewirkt hatte. Selbstschöpferisch hat er sich nur durch Lieder bekannt gemacht. Er starb am 27. Juli 1869 in Erfurt.

Kette, Albert oder Albrecht, ausgezeichneter deutscher Orgelvirtuose und gediegener Componist, geboren 1726 unweit Schwarzenberg, erhielt seinen ersten Musikunterricht, namentlich im Clavierspiel, von seinem Vater, einem

Lehrer. Während seiner Studienlaufbahn in Würzburg unterrichtete ihn der dortige Hof- und Domorganist Bayer weiter. Als dieser 1749 starb, erhielt K. dessen Stelle und bekleidete dieselbe, von den Organisten des Landes als Muster verehrt, bis zu seinem Lebensende im J. 1767 mit grosser Auszeichnung. Seine gerühmten Compositionen, bestehend in vielen Kirchensachen, Orgel- und Clavierconcerten, kleineren Orgelstücken u. s. w., sind ungedruckt geblieben.

Kettentriller, s. Trillerkette.

Kettenus, Aloys, vortrefflicher belgischer Violinvirtuose, geboren am 22. Febr. 1823 zu Verviers, kam jung auf das Conservatorium zu Lüttich, das er aber vor vollendeten Musikstudien wieder verlassen musste, worauf er sich, in seine Vaterstadt zurückgekehrt, durch fleissiges Selbststudium weiter half. Im J. 1841 wurde er als erster Violinist im Theaterorchester zu Aachen angestellt, concertirte hierauf in Frankfurt a. M., Mainz, Darmstadt, Karlsruhe u. s. w. und wurde 1845 als Concertmeister nach Mannheim berufen, woselbst er unter Vincenz Lachner sich noch weiter in der Composition ausbildete. Seit 1855 lebt er als geachteter Künstler in England. Von seinen Compositionen sind zu nennen: Concertstücke für Violine und andere Instrumente, Lieder und auch eine Oper »Stella«, welche 1862 in Brüssel ohne grösseren Erfolg aufgeführt wurde.

Ketterer, Eugène, fertiger französischer Pianist und Claviercomponist, ist aus dem Pariser Conservatorium hervorgegangen und erfreute die Dilettanten aller Länder mit einer langen Reihe von seichten Pianofortecompositionen aller Art, unter denen die Opernfantasien die erste Stelle einnehmen. Er starb am 17. Decbr. 1870 in dem von den Preussen belagerten Paris.

Ketut, s. Kambuk.

Keyrleber, Johann Georg, ein musikgelehrter Sonderling, aus dem Würtemberg'schen gebürtig, lebte zu Ausgang des 17. Jahrhunderts als Magister *»et liberalium artium cultor«*, wie er sich selbst titulirt. Er war ein Verehrer der kanonischen Schreibart, und Gerber führt, um dies zu bestätigen, folgende seiner Arbeiten an: 1) *»Aggratulatio musico-poetica* in sechs lateinischen Distichis und einem *Canone perpetuo* von 16 Discanten und 16 Violinen von verschiedener Melodie, auf den Geburtstag des römischen Königs Joseph I., als den 19. Merz 1691.« Dieser Gesang kann laut angehängter Anweisung auch mit 256 Stimmen und ebenso vielen Instrumenten, also mit 512 verschiedenen Stimmen ausgeführt werden! 2) »Das in den zweyen Worten: *Ora et labora* kurtz- und wohl abgefasste Christenthum etc.« In dieser Schrift befindet sich: *a.* ein Canon perpetuum zu acht Stimmen (2 Alte, 2 Tenore und 4 Violdagamben) in drei Cirkelsystemen über die Worte: »Da Adam hackt und Eva spann, wer war damals ein Edelmann?« und *b.* in vier Cirkelsystemen eine achtstimmige Ariette, von der vier Stimmen vor- und vier Stimmen rückwärts gehen, über die Worte: »Greiff an das Werk und sey nicht faul: kein' g'brat'ne Taube fliegt dir in's Maul u. s. w. u. s. w.«

Keyser, Reinhard, s. Keiser.

Khâdir ben Gaibi, Abd-el-, orientalischer Musikgelehrter, geboren zu Samarcand, lebte ungefähr 1421, d. i. 822 nach der Hedgira, zu Constantinopel und schrieb daselbst eine Abhandlung über die Modulation in die verschiedenen Tonarten und den Rhythmus der arabischen Musik. Dies Werk, das er Amurad, dem Sohne Mahomeds, dem Sohne Bagazet's (Amurad II.), Sultan der Ottomanen, gewidmet, soll dies Wissen der arabischen Kunst in ganz besonderer Klarheit abhandeln. Eine darin aufgezeichnete alte arabische Melodie theilt Kiesewetter, in unsere Notation übertragen, in seiner Schrift »Die Musik der Araber« mit. †

Khadu ist der Name einer Scalengattung der indischen Musik. Diese Gattung schliesst alle Tonleitern mit nur sechs Tönen in der Octave in sich,

während die Gattung mit sieben Klängen in der Octave »Sampurna« (s. d.) und die mit nur fünf »Udu« genannt wird. O.

Khaledoun, Ibe, arabischer Gelehrter, geboren 1331 in Tunis, behandelt in einem grösseren ethnologischen Werke über die Araber und Berber auch die Musik dieser Völker. Nach ihm zerfiel die Octave der Araber in 17 Intervalle und der Ton in drei gleiche Theile. Von Alters her sollen die Instrumente der Araber wie der Berber mit diesem System übereingestimmt haben.

Khan, Hussein Sulamuth Uly, indischer Tonkünstler, welchen Kapitän Willard im J. 1830 zu Benares in Indien kennen lernte, soll, nach dessen Mittheilung, einen Traktat über Musik geschrieben haben, welcher über ein System abhandelt, das nach unserem Wissen zwar das altindische nicht correct wiedergiebt, jedoch durchaus anders ist als das gegenwärtig herrschende. †

Khan, Mirza, ist der Name eines persischen Musikschriftstellers, der viele indische von Musik handelnde Werke ins Persische übersetzte und diese mit Erklärungen versehen hat. Die bekannteren davon sind die »Râgârnava«, die »Râgârderpana«, die »Sâbbavinôda« und die »Sângita Darnapa«. Erstgenannte drei Werke verdanken der Anregung Aazem Schah's ihre Entstehung und bilden in der persischen Uebersetzung ein Werk, das den Titel: »Das gegenwärtige Indien« führt. †

Khayll, Gebrüder, auch Kail geschrieben, eine talentvolle Familie von Musikern aus Herzmanmiestec in Böhmen. 1) Joseph K., der älteste, geboren am 20. Aug. 1781, erlernte als Lehrling des Stadtmusicus in Wiener-Neustadt sämmtliche Blasinstrumente, von denen die Oboe sein Lieblingsinstrument war und blieb. Er fungirte später lange als Regiments-Musikmeister, trat aber endlich als Solooboist in das Hofopernorchester in Wien und 1813 auch in die kaiserl. Hofkapelle. Ein Brustübel nöthigte ihn 1828, die Oboe, auf der er anerkanntermaassen Ausgezeichnetes leistete, mit der Viola zu vertauschen; jedoch starb er schon am 24. Jan. 1829 in Wien. — 2) Anton K., geboren am 7. April 1787, bildete sich in derselben Lehre wie sein älterer Bruder zum Trompetenvirtuosen aus. Als Hoftrompeter wirkte er ebenfalls in der kaiserl. Kapelle und im Orchester des Wiener Hofoperntheaters und starb am 28. April 1834. — 3) Aloys K., der jüngste Bruder, geboren am 3. Juni 1791, kam jung nach Wien und wurde Gehring's Flötenschüler. Er erhielt Anstellung im Orchester des Hofburgtheaters und wurde später auch zum Lehrer seines Instruments am Conservatorium zu Wien ernannt. Von ihm rühren mehrere angenehme Concert- und Vortragscompositionen für Flöte her.

Khayna oder Chhayna ist der landesübliche Name einer grossen, aus einem Stück Schilfrohr gefertigten Flötenart in Mexiko, welche fünf Tonlöcher hatte. Der Ton der K. ist tief und melancholischen Charakters und wird von den Indianern besonders angewandt, wenn sie die alten aus der Kazikenzeit stammen sollenden Gesänge ausführen. In Peru, wo man dieselbe Flöte in Gebrauch hat, nennt man sie Quena. 2.

Kheal ist der indische Name einer modernen Art Gesänge, welche von Liebe handeln und von einer Frau vorgetragen werden müssen. Der Charakter dieser Gesänge ist voller Leidenschaft, untermischt mit hohem Pathos. Die Form derselben ist ein-, seltener zweitheilig. O.

Khêlas ist der Name einer der noch im Norden Afrikas gepflegten Nuba's (s. d.), welche zu Ende des 15. Jahrhunderts von den aus Spanien vertriebenen Mauren zum Gedächtniss an die schönen Fluren jener Halbinsel geschaffen worden sind. O.

Khilschil oder Chhilchil nennen die Indianer in Mexiko eine grosse Castagnettenart. 2.

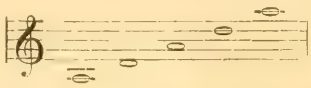
Khisel, Giovanni Giacomo, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich ein Deutscher von Geburt, der nach Italien gezogen war, veröffentlichte »*Libro I de' madrigali e motetti a* 4 *e* 5 *voci*« (Venedig, 1591).

Khlang toa photoa mea nennen die Inder eine breite platte Trommel, die in ihren kleinen Orchestern fast eine immerwährende Anwendung findet. 2.

Khlovi ist der indische Name einer Flötenart, die in landesüblichem Zusammenspiel stets zu zweien verwandt werden. 2.

Khongwang nennen die Inder ein kugelförmig aus Metall gefertigtes Tonwerkzeug, welches, wenn man es ertönen lassen will, geschüttelt wird. Wahrscheinlich handhaben dies Instrument die Leiter eines Orchesters während der Direktion desselben. Auch das Orchester selbst wird K., aber auch Pephat genannt. 2.

Khorazan-Tanbur nennen die Araber ein in den östlichen und nördlichen Provinzen Persiens vorzüglich nur gebräuchliches Griffbrettinstrument mit Bunden; die Beibenennung Khorazan erhielt diese Tanburaart nach der Hauptstadt des Landstrichs, in welchem dieselbe am meisten in Gebrauch war. Ueber den Ursprung dieser Gattung Tonwerkzeuge und deren allgemeine Eigenschaften belehrt der Artikel Tanbura in diesem Werke. Farabi, der zuerst über die K.-T. Ausführlicheres berichtet, schreibt, dass dies Instrument sich der Entwickelung des arabischen Tonsystems gemäss eingerichtet befindet, indem die herrschend werdende Eintheilung der Octave in Vierteltöne durch dieselbe berücksichtigt werde. Ferner berichtet derselbe Schriftsteller, dass die K.-T. in verschiedenen Grössen und Gestaltungen gebaut werde. Je zwei Saiten des Bezuges, welche gleiche Stimmung haben, gehen immer in gleich weiter Entfernung von einander vom Wirbel bis zum Saitenhalter, so dass stets zwischen den Saiten von verschiedener Stimmung sich ein grösserer Abstand zeigt. Die Bunde dieses Tonwerkzeugs sind sehr zahlreich, was besonders für die Zeit des Berichterstatters, Anfang des 10. Jahrhunderts, sehr bemerkenswerth. Von den Wirbeln bis zur Mitte des Griffbretts sind die Bunde so zahlreich, dass man alle Vierteltöne zu geben vermag. Von da bis zu Ende des Griffbretts, dem Resonanzkörper zu, nimmt die Zahl derselben ab, so dass dieselben nur zur Erzeugung der Halbtöne ausreichen. Auch die Art der Bunde ist verschieden: einige sind fest, andere beweglich. Feste befinden sich unter jeder Saite fünf, den festen Tönen der arabischen Tonleiter



entsprechend, und bewegliche dreizehn an der Zahl. Spätere arabische Musikschriftsteller weichen von dieser Beschreibung der K.-T. in Bezug auf die Zahl der Bunde derselben bedeutend ab. Sie geben an, dass jeder Musiker, je nach der Feinheit seines Ohres, sich die Zahl der Bunde anfertigen lasse, und dass fast durchgängig Bunde zur Darstellung der Vierteltöne auch in der höheren Octave auf der jetzigen K.-T. sich vorfänden, während früher die höhere Octave nur in Halbtöne getheilt werden konnte. 2.

Khut nennen die Inder eines ihrer Rhythmenzeichen, das sechs unserer Nullen hintereinander geschrieben ähnlich ist: **OOOOOO**, und durch unsere Noten wie folgt wiedergegeben werden muss: 0.

Khünel, Johann, ein Weltpriester aus Kreibitz in Böhmen, der als vortrefflicher Waldhornbläser gerühmt wurde, lebte um 1788 als Kaplan zu Böhmisch-Kamnitz.

Khym, Karl, auch Kyhm geschrieben, Oboevirtuose, geboren um 1770 in Böhmen, lebte in Wien und hat von seiner Composition Clarinetten- und Flötenduos, Variationen für Violine, Tänze, Märsche und Variationen für Clavier u. s. w. veröffentlicht.

Kialmark, E., englischer Tonkünstler, geboren 1781 zu Lyon-Regis in der Grafschaft Norfolk, fungirte anfangs als Violinist in mehreren Orchestern. Seit 1803 lebte er dauernd in London, ertheilte Clavierunterricht und gab von

seiner Composition viele gefällige Claviersachen heraus, die von englischen Dilettanten gern gespielt wurden.

Kia-tschung heisst in China nach der alten Ordnung der Halbtöne in Yang (s. d.) und Yn (s. d.) das vierte Lü (s. d.), und zwar das zweite der Ynordnung, welcher Klang unserem *gis* genannten entspricht. Die Beziehungen, welche die alten chinesischen Weisen zwischen den Tönen, Monaten, Tagesstunden etc. annahmen, veranlassten sie, dem K. die Herrschaft über den zweiten Monat des Civiljahres zuzuweisen, sowie die 5.—6. Stunde der Vormittagszeit — die Chinesen theilen die Zeit von Mitternacht bis Mittag und von Mittag bis Mitternacht in nur zehn Abschnitte — Mao genannt, als die des K. zu betrachten. Dass diese Beziehungen früher als die Benennung K. calculirt waren, zeigt die Bedeutung dieses Wortes: »von beiden Seiten gedrückte Glocke«. Wie im zweiten Jahresmonat noch alle Keime in die sie umschliessenden Häutchen gedrückt waren und sich erst nach und nach anfingen zu enthüllen, so dachten sie sich wohl den K. als den Klang, der noch die fernere Melodieentfaltung in sich barg. O.

Kichler, Martin, deutscher Clavierspieler und Lehrer seines Instruments in Wien, hat um 1830 Claviercompositionen und ein Lehrbuch für Pianoforte veröffentlicht.

Kicks (französ.: *Couac*), vulgäre Bezeichnung für das Umschlagen des Tones bei Blasinstrumenten, besonders bei der Oboe.

Kidara hiess eine der uralten indischen Raginis (s. d.), die in der Octave weniger als sieben Klänge, wahrscheinlich nur fünf hatte. O.

Kidete oder Hete ist der Name einer kleinen Schnabelflöte bei den Negern Afrikas, die diese aus dem Stengel einer Hirsenart, Sorgha, auch Durra genannt, fertigen. Diese Flöte hat am Schallende vier Tonlöcher und einen schwachen aber sehr angenehmen Ton. 2.

Kieckhöfer, Adolph Traveurs, achtbarer deutscher Musikliebhaber, geboren 1804 in Hamburg, war von seinen Eltern für den Kaufmannsstand bestimmt und arbeitete demzufolge in Comptoiren angesehener Handlungshäuser in Hamburg, England, Frankreich, Brasilien und New-York. Gleichzeitig betrieb er mit dem grössten Eifer seine Vervollkommnung im Violinspiel und zog in Havre mit Lafont zusammen, um unter dessen Anleitung es zum Höchsten zu bringen. Seit 1832 ist er nach Nordamerika übergesiedelt und lebt in Washington als einflussreicher Dilettant und Beschützer der Kunst und der Künstler.

Kiefern- oder **Fichtenholz** ist eine zu Tonwerkzeugen in vielfacher Weise verwendete Holzart. Besonders werden die Resonanzböden fast aller Instrumente daraus gefertigt, und zwar der grossen Schallfortpflanzungsgeschwindigkeit desselben halber, die in einer Secunde der Faser entlang 4776, senkrecht gegen die Jahresringe 1375 und parallel mit denselben 807 Meter beträgt. Man verarbeitet in der Regel nur wohl ausgetrocknetes K., das durch regelmässige Weite der Jahresringe von einander ein gleichmässiges Wachsthum documentirt. Ueber die sonstige Anwendung des K.es sehe man die besonderen Artikel über Tonwerkzeuge nach. O.

Kiefhaber, Johann Karl Sigismund, deutscher Gelehrter und musikalischer Historiker, geboren zu Nürnberg, wurde als Bibliothekar des königl. Archives in München angestellt. Im Jahrg. 1816 der allgemeinen Leipziger Musikzeitung befinden sich Notizen von ihm über den Nürnberger Lautenisten Hans Gerle, und aus Anlass der dreihundertjährigen Feier des Reformationsfestes veröffentlichte er zum ersten Male ein Sendschreiben Luther's an den bairischen Hofmusicus Ludw. Senfel (München, 1817).

Kiel, August, geschickter und bewanderter deutscher Tonkünstler, geboren am 26. Mai 1813 zu Wiesbaden, erhielt frühzeitig einen gediegenen Violinunterricht, der ihn befähigte, in die Reihe der Schüler Spohr's in Kassel zu treten. Dieser Meister erkor sich K. zu seinem Lieblingsschüler und bildete

ihn auch in den theoretischen Zweigen der Tonkunst vortrefflich aus. So ausgerüstet wurde K. als Concertmeister, hierauf als Kapellmeister in Detmold angestellt und waltete seines Amtes still und treu bis zu seiner im J. 1869 erfolgten Pensionirung. Vortrefflich als Violinvirtuose, geschickt als Dirigent, ausgezeichnet auch als Lehrer hat er in seinem verhältnissmässig zu eng umschriebenen Wirkungskreise nach allen Seiten hin Gutes gewirkt. Er starb in Zurückgezogenheit am 28. Decbr. 1871 zu Detmold. Von seinen Compositionen sind nur anspruchslose, melodische Lieder allgemeiner bekannt geworden. — Ein jüngerer künstlerischer Zeitgenosse, gleichfalls August K. geheissen, geboren um 1843 zu Braunschweig, zeichnete sich als Oboebläser aus und wurde, ziemlich jung noch, als solcher in die königl. Kapelle in Hannover gezogen. Er hat verschiedene Compositionen für sein Instrument, namentlich schwierigere aber brillante Concertstücke geschrieben.

Kiel, Friedrich, einer der bedeutendsten Kirchen- und Kammermusik-Componisten der Gegenwart, wurde am 7. Octbr. 1821 zu Puderbach an der Lahn, unweit Marburg, wo sein Vater Schullehrer war, geboren. Schon im frühesten Jugendalter regte sich seine entschiedene Neigung zur Musik, fand jedoch im Elternhause wenig Nahrung. Da ihn der Vater ebenfalls für das Lehrfach bestimmt hatte, so hielt er es für hinreichend, dass er dem Sohne das Geringe beibrachte, was er selbst vom Clavierspiel verstand. Das Beste that K. selbst, indem er sich unablässig, auch auf der Kirchenorgel, übte und sich in der Composition von Tänzen, Märschen und Variationen versuchte. Vierzehn Jahre alt, kam er auf das Lehrerseminar zu Soest, wo es der Musiklehrer Engelhardt war, der K.'s entschiedenen Beruf zur Musik erkannte und dessen Vater bewog, den Sohn seiner Neigung frei folgen zu lassen. Gleichzeitig begann der kunstsinnige Fürst von Sayn-Wittgenstein-Berleburg sich lebhaft für K. zu interessiren, zog denselben in seine Nähe, und kein Geringerer als des Fürsten Bruder, der Prinz Karl, unterrichtete K. im Violinspiel. Schon nach acht Monaten konnte K. in die fürstl. Hauskapelle eintreten und sogar öfter als Sologeiger fungiren. Die Kenntnissnahme von K.'s fortgesetzten Compositionsversuchen veranlasste den Fürsten, ihn dem Kammermusiker Kummer in Coburg zur weiteren Ausbildung zu übergeben. Nach anderthalbjährigem Aufenthalte bei demselben kehrte K. wieder nach Berleburg zurück und wurde als Concertmeister der fürstl. Kapelle, sowie als Musiklehrer der Kinder des Fürsten angestellt.

Je länger, je mehr aber empfand K. den Mangel höherer contrapunktischer Kenntnisse, so dass ihm jedes Werk von J. S. Bach und Beethoven, das ihm unter die Hände kam, zum stillen Vorwurfe wurde, und endlich gelang es ihm, den Fürsten zu bewegen, ihn nach Berlin ziehen zu lassen, wo er zu finden hoffen durfte, was er im Wissensdrange erstrebte. Mit Empfehlungen seines Wohlthäters versehen, traf K. 1843 in Berlin ein und erlangte durch dieselben u. A. ein Stipendium des Königs Friedrich Wilhelm IV., das ihn in den Stand setzte, drei Jahre lang den Unterricht des Contrapunktisten S. W. Dehn daselbst zu geniessen. Als Lehrer des Clavierspiels und der Composition seitdem still und bescheiden in Berlin thätig, trat er auf dem Compositionsgebiete zuerst mit Kanons und Fugen für Pianoforte (op. 1 und 2) und mit einer Sonate für Pianoforte und Violoncello vor die Oeffentlichkeit, denen langsam weitere Werke folgten, von denen zunächst eine andere Duo-Sonate (op. 16) und Variationen und Fuge für Clavier (op. 17) als sehr bedeutend hervorragen. Mit diesen, wie überhaupt mit allen seinen Werken stellte sich K. unumwunden auf den Boden der classischen Schule, aller Romantik entsagend, und zeigte, dass jene heutzutage vielfach gering geachteten und verurtheilten Formen kein Hemmschuh für den Genius sind. Auch die Heissporne der neudeutschen Schule stehen jetzt mit dem gebührenden Respect K.'s Werken gegenüber, nachdem dieselben ihren langsamen, aber sicheren Eingang in das gebildete Publikum gefunden haben. Indessen musste K. noch 1859 und 1861 Privat-

aufführungen seiner Compositionen veranstalten, um nur zunächst in Berlin eine grössere Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Da führte 1862 der Stern'sche Gesangverein sein Requiem auf, welches mit einer selten einmüthigen Begeisterung aufgenommen wurde, die Runde durch die musikalische Welt machte und K. mit einem Schlage zur Berühmtheit erhob. Mit Spannung erwartete man eine dieser ähnliche Schöpfung, aber zunächst liess er eine Reihe allerdings wieder bedeutender Kammermusikwerke folgen, von denen besonders das grossartige Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente op. 43 weit und breit Aufsehen erregte. Mit seiner *Missa solemnis* (1866) und mit dem Oratorium »Christus« (1874) endlich erhielt sich K. auf der Höhe der durch das Requiem erlangten hohen Bedeutung im Gebiete der Kirchenmusik, auf dem ihn kein zeitgenössischer Componist überragt. Ausser den genannten Kirchenwerken sind von ihm noch in derselben Gattung erschienen: ein *Stabat mater*, der 130. Psalm und zwei Motetten, sämmtlich für Frauenchor mit Begleitung, Gesänge für Frauen- oder Knabenchor und ein grosses *Te deum;* sodann an Kammermusikwerken: ein Clavierconcert, drei Clavier- und zwei Streichquartette, fünf Trios, Duo-Sonaten und andere Duos, zwei- und vierhändige Clavierstücke, Orgelphantasien und endlich noch Märsche für Orchester. Unter seinen vielen Manuscripten sollen sich auch Lieder befinden, die man unter seinen gedruckten Compositionen auffallender Weise vermisst. K. wurde übrigens 1865 zum Mitglied der königl. Akademie der Künste in Berlin ernannt, 1867 mit dem Prädicat eines königl. Professors der Musik ausgezeichnet, 1869 zum Senatsmitgliede der Akademie erhoben und ihm zugleich der Compositionsunterricht an der neuerrichteten königl. Hochschule der Musik übertragen, nachdem er von 1866 bis 1869 in demselben Fache am Stern'schen Conservatorium der Musik thätig gewesen war. Eine lange Reihe ausgezeichneter Schüler sind die besten Verkündiger seines umfassenden Wissens und seiner gediegenen Lehre.

Kieling, Cyriax, deutscher Tonkünstler, geboren am 5. Mai 1670 zu Bennungen, machte seine höheren Schulstudien in Halberstadt und auf der Universität zu Halle und wurde 1691 Organist zu Kochstädt, 1693 Organist zu Bennungen und 1697 Cantor zu Brücken. In gleicher Eigenschaft kam er 1701 nach Stolberg, und der dort regierende Graf verlieh ihm 1712 den Titel eines Kapellmeisters. Als solcher starb er im Herbst 1727.

Kiën ist der uralte Name des jetzt King (s. d.) genannten chinesischen Tonwerkzeugs. 2.

Kiendl, Anton, ausgezeichneter und intelligenter deutscher Zitherbauer, geboren am 13. Juni 1816 zu Mittenwald im baierischen Hochlande, wo einst Jacob Stainer's Schüler eine jetzt zu grosser Bedeutung gediehene Industrie in Saiteninstrumenten begründeten, erhielt durch seinen Vater, dem dortigen Schullehrer, eine umfassende musikalische Erziehung. Endlich ging er nach München, um Instrumentenmacher zu werden. Lebhaften Antheil an K.'s bald hervortretenden selbstständigen Bestrebungen nahm der Herzog Max in Baiern, ein passionirter Zitherspieler, der die Fabriken, in denen K. dort arbeitete, häufig besuchte und diesen selbst nicht nur zur Erlernung des Zitherspiels aneiferte, sondern auch manche glückliche Idee durch ihn ins Werk setzte. K. entschloss sich bald, nach Wien überzusiedeln, wo er die Zither bereits beliebt wusste und einer unabhängigen Stellung sicher war. Seit 1843 in der österreichischen Hauptstadt ansässig, gab er diesem Instrumente daselbst die letzte Vollendung. Dies geschah durch die Anwendung des Quintensystems in der Stimmung und durch Vermehrung der Saitenzahl, wodurch das Spiel nicht nur wesentlich erleichtert wurde, sondern auch alle Tonarten zur Verfügung erhielt, zu welchem Zwecke bisher der Gebrauch einer zweiten Zither, der sogenannten »Terzzither«, nothwendig gewesen war. Auch die neue Form der »Elegie-Zither« oder »Lieder-Zither« ist K.'s Verdienst, ebenso die Verbesserung der »Streichzither«, des gleich der Violine mit dem Bogen gestrichenen In-

struments, das übrigens der beliebten Schlagzither niemals ernstliche Concurrenz gemacht hat. K. selbst starb am 13. Jan. 1871, und seine blühende Fabrik ging in die Hände seines sachkundigen und geschäftstüchtigen Schwiegersohnes, des Dr. M. Much über. In derselben werden jährlich durchschnittlich 800 Zithern verfertigt, von denen viele bis nach Amerika, nach Aegypten, Indien, Java und Neuseeland gehen. Eine ausführlichere Würdigung der Verdienste K.'s um die Verbesserung und Verbreitung der Zither findet man in dem Aufsatze »Anton Kiendl und seine Verdienste um die Zither« von Max Albert in der Berliner Musikztg. »Echo« Jahrg. 1871 Beilage No. 5 S. 17 bis 19.

Kiën-ku ist der chinesische Name einer Pauke, welche nach der Herrschaft U-uang's, 1122 v. Chr., staatlich eingeführt wurde. Dieselbe, eine Art der Kin-ku (s. d.) genannten, war ohne jegliche Beigabe kleinerer Pauken und von der Lei-ku (s. d.) oder Ling-ku (s. d.) oder Lu-ku (s. d.) genannten Pauke nur dadurch unterschieden, dass der Sarg (s. d.) ohne jede Malerei war. Beide Arten der Kin-ku hatten jedoch die äussere Form der Tsu-ku (s. d.) genannten chinesischen Pauke. 2.

Kienlen, Johann Christoph, gewandter und sehr begabter dramatischer Componist und Dirigent, geboren um 1770 in Polen, lebte anfangs in Posen, war aber zu Anfang des 19. Jahrhunderts nach einander Musikdirektor zu Augsburg, Brünn, Pressburg (1808) und Baden bei Wien. Nach vorübergehendem Aufenthalte in Paris wurde er königl. baier'scher Musikdirektor in München, siedelte jedoch 1817 nach Berlin über, wo er 1823 als Gesanglehrer an der königl. Oper angestellt wurde. Von dort folgte er dem Fürsten Radziwill nach Posen, das er bei Ausbruch der polnischen Revolution verliess. Gänzlich heruntergekommen und gemüthskrank langte er 1830 in Dessau an, wo er noch in demselben Jahre in tiefem Elende starb. Er schrieb für die verschiedenen Theater, deren Orchestern er vorstand, die Opern: »Claudina von Villabella«, »Scherz, List und Rache«, »Petrarca und Laura«, »Die Kaiserrose«, sowie Musiken zu verschiedenen Dramen, ferner auch Lieder und Gesänge, Claviersachen u. s. w., in denen viel Vortreffliches, ja Gediegenes zu finden ist.

Kiensbeck, s. Keinspeck.

Kjerulf, Halfdan, hochbegabter und berühmter norwegischer Componist, geboren 1818, studirte zuerst Theologie, wandte sich aber dann ausschliesslich der Tonkunst zu und machte seine höheren musikalischen Studien in Leipzig. Er liess sich hierauf als Musiklehrer in Christiania nieder, wo er um 1870 starb. Für das hohe Ansehen und die Popularität, die er in seinem Vaterlande genoss, spricht der Umstand, dass ihm 1874 in Christiania ein Denkmal errichtet wurde. Seine gemüthsinnigen Lieder wurden durch Sängerinnen wie die Sontag, Lind und Nilsson weit in das Ausland hinaus getragen. Man kennt von ihm zahlreiche vortreffliche Claviercompositionen zu zwei und vier Händen, von denen 1875 in Berlin eine Auswahl in zwei verschiedenen Ausgaben, die eine von H. Hofmann, die andere von A. Klessel redigirt, erschien, ferner zahlreiche Lieder und Romanzen zu norwegischen, dänischen, schwedischen, französischen, deutschen, englischen Texten, Duette und Quartettgesänge, deren hervorragende Schönheit ebenfalls gerühmt wird.

Kiesewetter, Johann Friedrich, vorzüglicher deutscher Violinvirtuose, geboren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Coburg, genoss auf seinem Instrumente den Unterricht Benda's, nachdem er vorher unter Graf's Leitung vorwiegend Flöte und Oboe cultivirt hatte. Sein grosser Ruf als Geiger datirt von 1754 an, wo er Kammerregistrator und erster Violinist der fürstl. Kapelle in Anspach war und um 1790 starb. — Sein jüngster Sohn, Christian Gottfried K., geboren am 24. Septbr. 1777 zu Anspach, bildete sich, vom Vater unterrichtet, gleichfalls zu einem Violinvirtuosen von Rang und Namen aus. Noch jung machte er grössere Kunstreisen, die ihn bis nach Amsterdam führten, wo er einige Zeit verweilte. Hierauf war er in Rastadt, bald darauf in der Kapelle zu Bentheim-Steinfurt, sodann in Neundorf engagirt. Ende

des Jahres 1801 kam er als fürstl. bernburg'scher Kammermusiker nach Ballenstädt und 1803 mit einem Jahresgehalte von 800 Thalern als Concertmeister nach Oldenburg. Hier blieb er bis 1815 und lebte dann sechs Jahre lang in Hamburg. Im J. 1821 begab er sich nach London, wo er in Concerten zwar bedeutenden Erfolg hatte, sein Leben aber durch den Neid und die Kabalen seiner Collegen verbittert sah. Er starb daselbst in kümmerlichen Verhältnissen am 27. Septbr. 1827. Componirt hat er mehrere Concerte und Solos für Violine, die er jedoch nicht drucken liess und die nach seinem Tode verloren gegangen sind.

Kiesewetter, Raphael Georg, einer der gründlichsten und verdienstvollsten deutschen Musikhistoriker, wurde am 29. Aug. 1773 zu Holleschau in Mähren geboren, wo sein Vater als Arzt practicirte. Da er für den Staatsdienst bestimmt war, so bildeten Clavierspiel und Gesang nur nebensächliche Gegenstände seiner Erziehung. Von 1794 bis 1801 war er bei der Reichsarmee unter dem Erzherzog Karl employirt und beschäftigte sich trotz immerwährender Ortsveränderungen eifrig und sehr erfolgreich mit Flötenspiel. Nach Wien zurückgekehrt, wurde er 1803 im Hofkriegsrath angestellt, brachte es daselbst bis zum Referendar und Kanzleidirektor und erhielt endlich noch den Charakter eines kaiserl. Hofraths, nachdem er mit dem Beinamen Edler von Wiesenbrunn in den Adelsstand erhoben worden war. Trotzdem begann er 1803 Generalbass bei Albrechtsberger und Contrapunkt bei Hartmann zu studiren, wie er nicht minder auch sich als guter, treffsicherer Basssänger bei Aufführungen und in Gesellschaften beliebt machte. Seit 1816 fing er an, Partituren alter Meister zu sammeln und brachte ein unschätzbares Archiv der seltensten Produkte aller Style und Schulen zusammen, die er wohl eingeübt in seinem Hause zum Theil auch aufführen liess. Durch diese Werke zunächst zum biographischen Studium, sodann zu dem der Musikgeschichte und Musikliteratur überhaupt geführt, hat er die Resultate seiner fleissigen Forschungen in vorzüglichen Abhandlungen vorzugsweise in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung niedergelegt. An grösseren Werken veröffentlichte er selbstständig: »Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst«, Preisschrift (Amsterdam, 1828); »Geschichte der europäisch-abendländischen Musik« (Leipzig, 1834; 2. Aufl. 1846); »Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik« (Leipzig, 1838); »Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styls und den Anfängen der Oper« (Leipzig, 1841); »Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt« (Leipzig, 1842); »Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken« (Ebendas., 1840); »Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze« (Ebendas., 1846). Auch die Herausgabe der Kandler'schen Bearbeitung des Lebens Palestrina's von Baini hat er besorgt. K. starb zu Baden bei Wien am 1. Jan. 1850. Bemerkenswerth ist noch, dass K., dessen Schwester mit dem Oekonomen Ambros verheirathet war, der Oheim des berühmten Musikhistorikers A. W. Ambros ist.

Kikletus, latinisirt aus *Quiclet*, französischer Tonkünstler, war um 1630 Cornettist in der königl. Kapelle zu Paris und wird von Mersenne als *Musicus peritissimus* bezeichnet.

Killitschgy, Rudolph, vortrefflicher Pianist und verdienter Lehrer seines Instruments, geboren 1797 in Wien, kam um 1810 nach Berlin und wurde später einer der besten Schüler Ludw. Berger's. Auch er hat zahlreiche gute Schüler gebildet und galt allgemein als Bewacher der gediegenen Berger'schen Methode für das Clavierspiel seiner Zeit, wie er denn auch durch Strenge und Aufmerksamkeit bei den Schülern und Freunden der classischen Spielart bis an seinen Tod, am 6. Jan. 1851, die lebhafteste Anerkennung und Verehrung sich erhielt. Seit 1838 war er als Clavierlehrer an dem königl. Institut für Kirchenmusik angestellt. Von seinen Claviercompositionen existiren, da er nichts veröffentlichte, nur Abschriften in den Händen von ihm geschätzter

Schüler. — Seine Schwester, Josephine K., ist die unter dem Namen Schulz (s. d.) rühmlichst bekannte Sängerin.

Kimmerling, Robert, vortrefflicher deutscher Kirchencomponist, geboren am 8. Decbr. 1737 zu Wien, trat 16 Jahre alt in das Benedictinerstift Mölk ein. Während seiner theologischen Studien in Wien war Joseph Haydn sein Compositionslehrer, aus welchem Verhältniss ein inniger Freundschaftsbund erwuchs. K.'s Erstlingswerke, bestehend in Trios und Quartetten, fanden grossen Beifall, ebenso sein Clavier- und Orgelspiel. Nach seiner Ordination wurde er Chordirektor in seinem Stift, welche Stelle er 16 Jahre lang bekleidete. Er starb am 5. Decbr. 1799 und hinterliess viele Kirchencompositionen, unter denen eine Messe in *C-dur* für zwei Chöre allgemein als eine Meisterarbeit galt.

Kin nennen die Chinesen eines ihrer geschätztesten Saiteninstrumente, das, ähnlich wie die Lyra (s. d.) bei den Griechen, verehrt wurde. Schon zu Fuhi's Zeiten, 2637 v. Chr., wurde dasselbe zur Begleitung, oder besser gesagt, zur Führung der Gesänge gebraucht. Dies Tonwerkzeug, der Hauptvertreter der Klänge der Seide nach der naturphilosophischen Auffassung, bestand aus einem brettähnlichen, oben gewölbten Resonanzkasten aus Föhrenholz, der an der einen schmalen Seite fest bestimmte Ausschnitte zeigte. Der Bezug dieses Instruments bestand in frühester Zeit aus fünf Seidensaiten, die die fünf chinesischen Elemente oder die fünf Planeten versinnbildlichen sollten. Später, schon zu Fuhi's Zeiten, gab man dem K. sieben Saiten und vermehrte dieselben allmälig, bis sie in neuester Zeit zur Zahl von 25 heranwuchs. Der Prinz Tsai-yu, 1596 v. Chr., sagt jedoch, das K. habe seit der ältesten Zeit her sieben Saiten gehabt, die man in zweierlei Weise stimmte. In der einen Art stimmte man die fünf ersten Saiten in den Grundtönen der fünfstufigen Scala und die beiden anderen in der Octave der beiden ersten und sprach dann von einem K. von fünf Saiten. Die andere Stimmungsart war die, dass man den Saiten die sieben diatonischen Klänge in der Octave gab und dann von einem K. mit sieben Saiten sprach. Jede Saite wurde aus 81 Seidenfäden gedreht.

Der theilweise ausgeschnittenen Schallkastenseite gegenüber auf dem Resonanzboden befanden sich 13 kleine Knöpfe, welche anzeigten, wo man die Saiten durch den Niederdruck mit dem Finger abgrenzen musste, um die gewünschten Töne demselben zu entlocken. Dass, um diese Töne rein zu erhalten, die Griffart eine sehr sorgfältige sein musste, ist selbstverständlich. Bei diesem werthgehaltenen chinesischen Tonwerkzeug, dessen Grösse nicht gesetzlich vorgeschrieben war, wie die Gestaltung der Einzeltheile, hatte jeder Instrumenttheil seine besondere symbolische Bedeutung. Che-pen, ein altchinesischer Musikschriftsteller, sagt ungefähr Folgendes in dieser Beziehung: Fuhi rundete oben den Schallkasten, um dadurch den Himmel darzustellen, und machte die untere Fläche plan, um die Erde zu versinnbildlichen. Er gab der Wohnung des Drachen — die Breite vom Steg bis zum Ende des K. — wie dem Nest des Fung-hoang — die Länge desselben Instrumenttheils — seine bestimmte Ausdehnung. Die Ausschnitte an der Seite des Schallkastens bedeuten die Wolken am Firmament etc. Der Sattel, dem Steg gegenüber, wurde aus einer Steinart gefertigt. Ueberhaupt wurden diese Tonwerkzeuge, deren sich die hochgestelltesten Chinesen, ja die Kaiser selbst bedienten, welche es besonders liebten, sich, das K. spielend, malen zu lassen, aus den kostbarsten Stoffen zusammengesetzt. Die dreizehn Knöpfchen wurden aus lauterm Golde vom Flusse Ly-chni gefertigt, der Sattel, auf dem die Saiten am untern Instrumentende ruhten, aus dem kostbarsten Theile, dem Steine Yn, geschnitten. Der Resonanzkörper wurde aus der Tung-mu genannten Föhrenart gebaut. Der Baum, dessen Holz gebraucht werden sollte, musste an südlichen Bergabhängen gewachsen sein. Unter des Kaiser Tschëu's Regierung wurden die Regeln, wie man das K. zu behandeln hätte, auf den unteren Theil desselben

mittelst 260 Schriftzeichen eingegraben. Die Sorgfalt, welche man diesem Instrumente bei der Behandlung zuwandte, kennzeichnet am besten wohl die Auslassung eines chinesischen Schriftstellers hierüber. Der gelehrte Ling-lun sagt: »Vermittelst des K. regelt man seinen Sinn und begrenzt seine Leidenschaften richtig; bildet sein Herz, dass es dem Gesetze gehorcht und zu würdigen Thaten anspornt, welche den Frieden, die Industrie und Künste fördern.« In Vereinigung mit anderen Tonwerkzeugen wurde das K. nach dem Scheng (s. d.) oder dem Ku (s. d.) oder der Tschung (s. d.) gestimmt. 2.

Kinah, קִינָה, ist einer der jedenfalls sich auf Musik beziehenden hebräischen Ausdrücke, die sich in Psalmenüberschriften vorfinden, deren Bedeutung uns jedoch bis jetzt noch ganz unbekannt ist. 0.

Kinanda heisst in Mittelafrika eine Art des allgemeiner unter dem Namen Sanko oder Sanjo (s. d.) bekannten Tonwerkzeugs. Dies Tonwerkzeug hat wahrscheinlich erst mit der Verbreitung des Islams in diesem Welttheile dahin seinen Weg gefunden — Andere behaupten zu Anfang des 17. Jahrhunderts mit dem Erscheinen der Portugiesen an der Küste — und ist von den Eingeborenen je nach den eigenen Ansprüchen verändert worden. Dies Instrument besteht aus einem Brette von gewisser Dicke, in das eine schmale Aushöhlung gemacht ist. Ueber diese findet man ein Antilopen- oder Alligatorenfell ausgespannt, das als Resonanzboden dient. Ueber diesen Resonanzboden, auf dem ein Steg angebracht ist, werden mehrere in diatonischen Klängen abgestimmte Saiten, 8 bis 12, gezogen. 2.

Kind, Johann Friedrich, deutscher Dichter und Schriftsteller, hierher gehörig als Verfasser vortrefflicher Operntexte, wurde am 4. März 1768 zu Leipzig geboren, besuchte daselbst die Thomasschule und studirte 1786 die Rechte. Die juristische Praxis legte er 1814 in Dresden nieder, um sich ungestört dem schriftstellerischen Berufe zu widmen, da er schon seit 1800 mit seinen Novellen und Erzählungen viel Glück gemacht hatte. Von seinen Texten wurden »Das Nachtlager von Granada«, componirt von Kreutzer, und »Der Weinberg an der Elbe«, ein Festspiel mit Musik von C. M. von Weber (1817), mit grossem Beifall aufgenommen. Seine Dichtung aber zu dem ebenfalls von Weber so meisterhaft componirten »Freischütz«, dessen Stoff einem Apel'schen Märchen entnommen ist, steht, was die Volksthümlichkeit der Auffassung und die Gefälligkeit und Anmuth der Lieder und Romanzen betrifft, unter den deutschen Operntexten noch immer oben an. Unter seinen späteren einschlägigen Arbeiten ist noch »Der Holzdieb«, componirt von H. Marschner, und »Alcindor«, den Weber zu componiren beabsichtigte, zu nennen. K. war 1815 vom Herzoge von Sachsen-Gotha zum Hofrath ernannt worden und starb zu Dresden am 25. Juni 1843 in fast gänzlicher und freiwilliger Zurückgezogenheit von der literarischen Welt.

Kindermann, August, gewandter und hochbegabter deutscher Opernsänger, geboren am 6. Febr. 1816 zu Berlin, war zuerst als Chorist unf für kleinere Parthien im königl. Theater daselbst angestellt, bis er es 1839 wagte, in Leipzig in grösseren tiefen Bassparthien aufzutreten. Er gefiel sehr, wurde engagirt und setzte seine höheren Gesangstudien beim Musikdirektor Meyer eifrig fort. Im Laufe dieses Engagements verwandelte sich aber seine Stimme in einen schönen Bariton, und K. eignete sich mit grossem Fleisse alle in dieses Fach schlagende Rollen an. Von Leipzig aus wurde er 1847 für das Hoftheater in München gewonnen, wo er der Liebling des Publikums wurde und durch häufige Gastspiele, im Mai und Juni 1852 auch in Berlin, seinen Ruf verbreitete. Im Laufe der Zeit wurde sein Engagement in München in ein lebenslängliches umgewandelt, er selbst zum Regisseur der Oper und zum königl. Kammersänger ernannt und mit besonderen Auszeichnungen vom Hofe bedacht. In rüstiger Kraft wirkt er noch gegenwärtig in diesen Stellungen geehrt und geschätzt in der baier'schen Hauptstadt. Ein kräftiges, sonores Organ, wackere technische Ausbildung, musikalischer Sinn, deutliche Aussprache, Bescheidenheit

und Liebe zur Sache, um nicht immer »Rollen« im engeren Sinne zu beanspruchen und auch die sogenannten undankbaren der Kunst zu Danke und dem Ensemble zum Vortheile zu geben, vielseitige schauspielerische Fähigkeit, Bühnengewandtheit, Fleiss und ein vortheilhaftes Aeussere, das sind die Vorzüge, welche die Kritik und das Publikum stets bei ihm anerkannte. Von seinen trefflichen Leistungen sind in erster Linie zu nennen: Figaro im »Barbier« und in der Mozart'schen Oper, Tristan in »Jessonda«, Lord Asthon in »Lucia«, Czar Peter in »Czar und Zimmermann«, Caspar im »Freischütz« u. s. w. — Auch zwei Töchter, Marie und Hedwig K., hat er für die Opernbühne ausgebildet, die seit 1871 als hoffnungsvolle jugendlich dramatische Sängerinnen wirken, die erstgenannte in Zürich engagirt, die letztere, welche 1874 an der königl. Bühne zu Berlin mit Beifall gastirte, nach einander in München, Karlsruhe und Kassel.

Kindermann, Johann Erasmus, berühmter deutscher Orgelvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren am 29. März 1616 zu Nürnberg, war Organist an der Aegidienkirche daselbst und starb als solcher am 14. April 1655. Von seinen Compositionen sind Orgelwerke (Präludien, Fugen u. s. w.), Gesänge, Stücke für drei Violen u. s. w. im Druck erschienen.

Kindervater, Johann Heinrich, musikkundiger deutscher Theologe, geboren am 4. April 1675 zu Kelbra in Thüringen, studirte 1696 in Jena und wurde daselbst Magister. Seit 1703 in Erfurt als Diaconus angestellt und seit 1706 in Nordhausen als Pastor an der St. Blasiuskirche, starb er in letzterem Amte am 2. Octbr. 1726. In einer grösseren Schrift: »*Gloria templi Blasiani*« (Nordhausen, 1724), hat er die Orgel der St. Blasiuskirche in Nordhausen beschrieben. Wichtiger jedoch ist sein noch in Jena geschriebenes, aber Manuscript gebliebenes Buch »*De musica litteratis necessaria*«, welches Adlung benutzte und welches seiner Zeit E. L. Gerber besass, der es in seinem Lexicon von 1812 näher beschreibt.

Kindi, El, berühmter Encyclopädist des 9. Jahrhunderts in Persien, der zugleich als Musikschriftsteller sich einen Namen gemacht hat. Derselbe berichtet über das damals herrschende arabische Tonsystem, dass es siebenzehn Stufen in der Octave gehabt habe, während andere Musikgelehrte jener Zeit, wie Abu Alufa und Abdulkadir Ben Isa, der Lehre, die 24 Vierteltöne in der Octave fordert, folgen. Es scheint hieraus hervorzugehen, dass damals die Kunst in Persien beiden Systemen huldigte und erst später letzteres, das System der Eroberer, zur Alleinherrschaft gelangte. K. selbst starb im J. 862 n. Chr. †

Kindscher, Johann Ludwig Gottfried, tüchtiger deutscher Tonkünstler und Musiktheoretiker, geboren am 14. Octbr. 1764 zu Dessau, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung bei dem fürstl. Musikdirektor Rust und hierauf Anstellung als Musiklehrer an der Hauptschule und am Seminar, sowie als Cantor und Organist an der Hof- und Stadtkirche seiner Vaterstadt. Er starb am 20. Octbr. 1840 in Dessau. Von seinen Werken erschienen seit 1792 Liedersammlungen mit Clavierbegleitung und die theoretischen Schriften: »Das *Semitonium modi*, oder Kenntniss und Behandlung des verminderten Septimen-Accordes« (Dessau, 1812; 2. Aufl. 1814) und »Anleitung zum Selbstunterricht im Clavier- und Orgelspielen, in besonderer Hinsicht auf richtige Kenntniss und Behandlung bezifferter Choräle« (Leipzig, 1817; 2. Aufl. 1830). — Sein Sohn, Heinrich Karl Louis K., geboren am 16. Octbr. 1800 zu Dessau, begann bei seinem Vater Clavierspiel und Harmonielehre zu lernen und bildete sich beim Cantor Schicht in Leipzig seit 1820 völlig aus. Im J. 1824 übernahm er die Gesanglehrerstelle seines Vaters am Dessauer Gymnasium, 1837 auch diejenige am Seminar und wirkte von 1828 bis 1847 zugleich in der herzogl. Kapelle, zuerst als Flötist, dann als Violinist. Als 1854 in Cöthen ein Seminar errichtet wurde, erhielt K. die Musiklehrerstelle an demselben und den Titel eines Musikdirektors. Alters halber zog er sich um 1870 nach

Wörlitz bei Dessau zurück, wo er am 9. Febr. 1875 starb. Er war langjähriger geschätzter Mitarbeiter der »Neuen Zeitschrift für Musik« und der »Neuen Berliner Musikzeitung« gewesen, welcher letzteren er noch 1873 Artikel geliefert hat. Sodann ist er der Verfasser einer nach eigenen Grundsätzen bearbeiteten Violinschule, die besonders die Erleichterung und Beförderung des rein Greifens bezweckte. An eigenen Compositionen hat er drei- und vierstimmige Chorgesänge, vierstimmige Männerchöre in verschiedenen Sammlungen, und in Becker's »Cäcilia« mehrere Choralbearbeitungen für die Orgel herausgegeben. — Eine Tochter von ihm, Elise Marie Louise K., verehelichte Nitzsche in Dresden, geboren am 28. Mai 1830 zu Dessau, erhielt besonders im Singen und Clavierspiel eine vortreffliche Ausbildung. Mehrere musikalische Zeitschriften brachten Kunstberichte, musikalische Novellen u. dgl. aus ihrer Feder, die von Geist, Wissen und tiefem Kunstgefühl zeugen.

King nennt man im chinesischen Musikkreise eins der ältesten Tonwerkzeuge, das den Stein als tönenden Körper führt. Schon in grauester Vorzeit gebrauchten die Chinesen diese Instrumentart, welche sie Kiën nannten, und wir finden bei keinem Volke der Erde ein ähnliches. Sechszehn in zwei Reihen an einem eigenthümlichen Gestell aufgehängte, nach bestimmten Gesetzen gefertigte Steinplatten, die mit einem Metall- oder Holzklöpfel geschlagen wurden, sind nach den zwölf Lü (s. d.) in der Octave abgestimmt; dieselben bieten somit ein und eine Vierteloctave, einen Umfang, den die ungeübteste Menschenstimme ohne Anstrengung stets zu verwerthen vermag. Schon zu Kaiser Schun's Zeiten, 2200 v. Chr., wurden K.'s von verschiedenen Steinarten gefertigt und unter der Herrschaft Yu des Grossen befohlen, dass jede Provinz ein solches Instrument besitzen musste, damit der Hoang-tschung (s. d.) überall in gleicher unwandelbarer Tonhöhe zur Hand sei. Für gewöhnlich versteht man unter K. nur eine den Hoang-tschung angebende klingende Steinplatte, bestimmter Tse-King genannt, oder das sechszehn solcher Platten führende Tonwerkzeug, welches, speciell bezeichnet, den Namen Pien-King hatte. Den zumeist zum K. verwandten Klingsteinen hatte man den Namen Fu-King beigelegt. Der gelehrte Schu-king berichtet über diese Steine, dass man dieselben auf der Erdoberfläche nahe den Ufern des Flusses Seë fände, und dass dieselben, weil sie der Sonne und dem Wetter abwechselnd ausgesetzt gewesen wären, eine grosse Härte erhielten, weshalb sie sehr helltönend wären, während der Erde selbst entnommene diese tönende Eigenschaft durchaus nicht besässen. Schliesslich mag noch in Bezug auf das K. bemerkt werden, dass man die kostbarsten Klingsteine Yu (s. d.) nannte, und dass mit diesen Steinen versehene Instrumente stets nur vor oder von dem Kaiser gespielt werden durften. Nur eine Kunst, wie die altchinesische, wo die Klangfreuden Nebensache, die correcte Tonhöhe jedoch Nothwendigkeit, und deren Tonwerkzeuge, um diese zu erzielen, aus allen ihren als Naturelemente angenommenen Gegenständen je nacheinander den zu singenden Ton erst angaben, damit die Sänger denselben genau in der Höhe und geforderten Gemüthsstimmung zu erzeugen vermochten, konnte eben ein solches Instrument als durchaus nothwendig pflegen. — King hiessen übrigens auch die fünf von Kon-fut-se zusammengetragenen heiligen Bücher, welche die ältesten Denkmäler der chinesischen Literatur sind. 2.

King, Fu- (chines.), s. King.

King, Pien- (chines.), s. King.

King, Tse- (chines.), s. King.

King, Charles, englischer Tonkünstler, geboren im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zu London, wurde unter Dr. Blow als Chorschüler der St. Paulskirche erzogen und darauf als Sänger an derselben angestellt. Seit 1704 Baccalaureus der Musik zu Oxford, erhielt er nach Clark's Tode die Stelle als Lehrer der Chorknaben an St. Paul zu London und ward 1730 Vicar dieser Kirche, während er zugleich auch das Organistenamt an einer anderen Kirche bekleidete. Er starb am 17. März 1745 in London und hinterliess von seiner

Composition Kirchensachen, die keinerlei Werth beanspruchen können. — Desselben Namens sind noch zu nennen: 1) M. P. King, Clavierspieler und Componist in London in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts, schrieb Opern, wie »*False alarms*«, »*The invisible girl*«, »*Matrimony*«, »*One o'clock*«, »*Timour the Tartare*« u. s. w.; ferner ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Claviersonaten, Rondos, ein Clavierquintett u. a. m. Er ist auch der Verfasser eines theoretischen Werkes, betitelt: »*A general treatise on music, particularly on harmony or thorough-bass and its application in composition etc.*« (London, 1800). — 2) Robert K., angesehener englischer Componist zu Ausgang des 17. Jahrhunderts, war Musiker in der Kapelle des Königs Wilhelm III. zu London und seit 1696 Baccalaureus der Musik zu Cambridge. Vocalcompositionen von ihm befinden sich in gleichzeitigen Sammlungen. — 3) William K., der berühmteste Componist dieses Namens, war um 1650 und später Organist an dem neuen Collegium zu Oxford. Dort erschienen 1688 auf Texten von Cowley und anderen englischen Dichtern Gesänge von ihm mit Begleitung von Theorbe, Clavier oder Bass-Viole, welche die grösste Verbreitung im Inselreiche fanden.

Kingo, D. Thomas, ein Geistlicher des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich in England lebend, hat 1699 ein Graduale veröffentlicht, ist aber sonst nicht weiter bekannt.

Kinkel, Johanna, s. Matthieux.

Kinkhorn bedeutet so viel wie Zinken (s. d.).

Kin-ku ist der Gattungsname der in China nach der Regierung U-nangs, 1122 v. Chr., staatlich eingeführten Pauke, welche in der vollen Ausschmückung, mit zwei kleinen Pauken versehen, Hiuën-ku genannt wurde. Die Gattung K. hatte diese beiden kleinen Pauken nicht und zerfiel in zwei Arten, Kiën-ku (s. d.) und Lei-ku (s. d.) genannt. 2.

Kinky, Joseph, mitunter auch Kinsky geschrieben, fruchtbarer Theatercomponist und gewandter Orchesterdirigent, geboren um 1790 zu Olmütz, trieb neben wissenschaftlichen Studien auch eifrig Musik. Er ging nach Wien, wo er als Privatlehrer auftrat und nahm später auch eine Stelle am Violapult im Orchester des Theaters an der Wien an. Sein Dirigent, Ritter von Seyfried, der seine Geschicklichkeit erkannte, verwendete ihn bald darauf zum Einstudiren der Theatermusik und wählte ihn zu seinem Adjuncten, als welcher K. ihm auch an das Kärnthnerthor-Theater folgte. Unter dem Theaterdirektor Stöger war K. zehn Jahre lang Kapellmeister an der Bühne zu Graz und hierauf am Josephstädter Theater in Wien. Hier blieb er aber nicht lange, sondern zog sich in das Privatleben zurück, indem er Olmütz zu seinem ferneren Aufenthalte erkor. Sehr beliebt waren seine Musiken zu Aumer'schen Ballets und zu den Horschelt'schen Kinderpantomimen, bekannt ferner seine Operetten »Der Fürst und der Rauchfangkehrer«, »Lorenz als Räuberhauptmann«, »Der Miethsmann«, »Montag, Dienstag, Mittwoch« (mit Gyrowetz und Seyfried gemeinschaftlich gearbeitet), das Quodlibet »Sultan Wampum« und endlich viele Ouvertüren, Entr'akte, Einlagestücke, Märsche, Tänze und Gesangssachen.

Kinnara nannten die alten Inder die unsterblichen Musiker ihrer Götterlehre, welche sie mit Pferdeköpfen darstellten und die im Dienst des Gottes Kuvera (s. d.) standen. Diese K.'s haben sich besonders dadurch die Verehrung der Inder zugezogen, dass sie durch die Musik mit ihren göttlichen Tonwerkzeugen es bewerkstelligten, dass die auf die Lauer gestellte Wache des Tyrannen Kansa nicht die Niederkunft der Devaki in der achten Fleischwerdung des Vischnu in der Form Krischna's verhindern konnte. 0.

Kinner von Scherffenstein, Magnus Martin, deutscher Dichter, Gelehrter und gerühmter Tonkünstler, geboren 1534 zu Leobschütz in Schlesien, studirte unter Melanchthon zu Wittenberg um 1550 und wurde daselbst Professor der Poesie. In seine Vaterstadt als Stadtsekretär und Stadtmusicus

zurückberufen, starb er am 24. März 1597 auf einer Reise zu Baumgarten bei Frankenstein. Im alten Breslauer Gesangbuche befinden sich mehrere von ihm gedichtete und aller Wahrscheinlichkeit nach auch von ihm componirte Kirchenlieder.

Kinnery ist der Name eines besonders in der Regentschaft Madras gepflegten Schlaginstruments, das zu einer Instrumentgattung gehört, die nicht allein in Indien ursprünglich, sondern auch bis heute dort am weitesten ausgebildet ist. Bei dem K. geben Metallplatten, aus einer Mischung von Kupfer, Silber und Wismuth gefertigt, die Klänge, welche rein und hell sind. Dieselben sind nach der indischen Scala abgestimmt und ruhen in einem eleganten bettähnlichen Gestell von 70 Cm. Länge neben einander. Der Ton wird diesen Metallplatten durch einen Klöpfel — einer hölzernen oder metallenen Ruthe, an deren einem Ende eine Metallkugel befindlich ist — entlockt. Fétis in seiner »*Hist. de musique*« Tome II. pag. 309 giebt eine vorzügliche Abbildung des K. 2.

Kinnor oder Chinnor, כִּנּוֹר, ist einer der sechs hebräischen Instrumentnamen, die schon in den fünf Büchern Mosis vorkommen. Die Wurzel dieses Wortes ist nicht hebräisch, sondern syrisch. Man findet das Wort Kinroth im Syrischen und Chaldäischen und ebenso dasselbe auch in der Bibel כִּנְרָא, Kinnyra, statt K. genannt. Die griechischen Uebersetzer übertragen K. an vielen Stellen durch *καθάρα*, z. B. Genes. XXI, 27; Ps. XXXIII, 1; XLIII, 4 u. a. O. Selbst *ψαλτήριον* und *ὄργανον* findet man für K. gesetzt. Bei den Griechen herrschte der Glaube, dass das K. genannte Instrument phönicischen, nicht hebräischen Ursprungs sei, und dieselben behaupten, dass dieser Name nach dem Könige Cinyras von Cyper, der dies Tonwerkzeug mit grosser Gewandtheit gespielt habe, benannt worden sei. So viel ist gewiss, dass der Urtext der Bibel zum ersten Male an oben angegebener Stelle das Instrument K. erwähnt, und dass dies bis zur Zeit der Könige hin das einzige in der Bibel genannte Saiteninstrument der Hebräer gewesen ist. Das Instrument, von Champollion in seinen »*Monuments de l'Egypte et de la Nubie*« T. II pl. 87 und Wilkinson in seinen »*Manners and customs of the ancient Egyptians*« T. II fig. 212 in gleicher Weise nach ägyptischen Monumenten dargestellt, war eine leicht ohne Schulterriemen tragbare dreieckige Harfe mit frei liegenden Saiten. Der Schallkasten, welcher in der Mitte der Länge nach eine Leiste hatte, an der die Saiten befestigt wurden, zeigte neben der Leiste an jeder Seite drei viereckige Schalllöcher. Oberhalb der Leiste, im festen Kopfende des Schallkastens, war eine runde Stange von ungefähr zwei Drittel Länge des Kastens demselben rechtwinklich fest eingefügt, an deren freiem Ende die Wirbel, durch welche die Saiten gestimmt wurden, sich befanden. Die Zahl der Saiten war meist neun; alle ägyptischen Bilder zeigen diese Zahl. Gebaut wurde das K. aus werthvollem Holze. Die Bibel nennt dasselbe Almugim, was die meisten Uebersetzer durch Ebenholz, andere durch Sandelholz wiedergeben. Jedenfalls ist das K. in der Glanzepoche der Hebräer aus sehr werthvollem Holze, das die Schiffe Salomon's aus dem Lande Ophir holten, gefertigt worden und nach der damaligen Kunstfertigkeit in prächtiger Ausstattung. Der Bezug wurde aus Kameeldärmen gedreht und bestand, wie bemerkt, wahrscheinlich blos aus neun Saiten, indem nur die Angabe des nicht gerade zuverlässigen Fl. Josephus in »*Antiq. jud.*« lib. VII c. 10 gegen alle anderen von zehn redet. Wenn schon diese Angabe wenig Vertrauen verdient, so kann dasselbe für vereinzelte andere nur noch geringer sein, denen auch die des Rabbiners Abraham in seinem Werke: »*Schilte Hugghiborim*« *(apud Hugolini Thesaur. antiq. sacr.* T. 32 col. 68), dass das K. 47 Saiten führte, zugezählt werden muss. Diese K. genannte Harfe war somit ein Mittelding zwischen der altassyrischen und altägyptischen Harfe, die von den Hebräern, da sie kein »Bildniss noch Gleichniss« eines lebenden Wesens machen durften, ohne alles Schnitzwerk gefertigt wurde. Dieselbe erfüllte die Bedingung, dass sie ohne jegliche Befestigung am Körper leicht

trag- und hantirbar war, so, dass man sie sowohl vor sich als unter dem Arme eingeklemmt halten und behandeln konnte, ohne dass der Körper bei mässigen tanzenden Bewegungen, wie solche doch wohl nur die Propheten vor David und dieser selbst vor der Bundeslade ausführten, irgendwie behindert wurde. Die Saiten des K. sollen meist mit dem Plektrum (s. d.) gerissen worden sein, jedoch bediente man sich auch zuweilen der Finger allein. Dies Instrument muss im Tempeldienst eine grosse Rolle gespielt haben, denn man berichtet, dass vorschriftsmässig mindestens neun K. auf der Singbühne des Tempels bei einer Musik in Thätigkeit sein mussten, und dass Salomo dem Tempelschatze 400,000 derselben einverleibte. 2.

Kinnura, s. Kinnor.

Kinsky, s. Kinky.

Kio nennen die Chinesen den dritten, unserem *a* entsprechenden Klang ihrer fünfstufigen Tonleiter. Dieser Klang, lehren sie, der sanft und milde zu geben ist, stelle das unterthänige, gehorchende Volk dar. 0.

Kipper, Hermann, begabter und beliebter deutscher Vocalcomponist, geboren am 27. Aug. 1826 zu Coblenz, machte seine höheren musikalischen Studien in seiner Vaterstadt bei Anschütz und in Köln bei H. Dorn. In der letzteren Stadt liess er sich als Musiklehrer nieder und übernahm die Leitung des Gesangunterrichts an den beiden Gymnasien daselbst. Seinen weit verbreiteten Componistenruf hat er sich besonders durch Operetten für Männerchor im derb komischen Style erworben, die von Vereinen und Liedertafeln vielfach und gern aufgeführt wurden. Am bekanntesten davon sind: »Die Barden«, »Incognito«, »Der Quacksalber«, »Kellner und Lord« u. s. w. Ausserdem erschienen von ihm Duette und Lieder heiteren Inhalts.

Kirchbauer, Alphonsus, deutscher Benedictinermönch und Kirchencomponist, lebte gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Neresheim in Schwaben und hatte den Charakter eines Kanzlers des Bischofs von Chur. Unter dem Titel »*Jubilus curiae coelestis in terrestri curia*« (Augsburg, 1731; neue revidirte Ausg. ebendas. 1740) hat er von seiner Composition sieben kurze vierstimmige Messen mit Begleitung von zwei Violinen und Generalbass veröffentlicht.

Kirchencantate nennt man im Gegensatz zur weltlichen und Kammercantate eine solche Cantate (s. d.), deren Textinhalt ein kirchlicher oder überhaupt geistlicher ist.

Kirchencomponist nennt man einen Tonsetzer, welcher musikalische Werke im Kirchenstyl (s. d.) verfasst.

Kirchenconcert (ital.: *Concerto di chiesa*) heisst im Allgemeinen ein für irgend ein Instrument gesetztes und zur Ausführung im Gotteshause von vornherein bestimmtes Concert (s. d.). Von dem Kammerconcert unterscheidet es sich im Wesentlichen durch die unmittelbare Verbindung der verschiedenen Sätze (zwei oder drei), durch gedrängtere Form, besonders aber durch religiösen Inhalt und demgemäss ernsteren Styl sowie feierliche Haltung. Im Besonderen aber bezeichnet K. eine Compositionsgattung, deren Erfindung bisher immer dem italienischen Tonsetzer Ludovico Viadana zugeschrieben wurde und die 1596 oder 1597 zuerst versucht sein soll. Sie bestand in Cantilenen, welche von einer, zwei, drei und mehr Singstimmen ausgeführt wurden, während zur Ausfüllung der Harmonie ein harmonisches Instrument (gewöhnlich die Orgel) begleitend hinzutrat.

Kirchengesang ist eines der wirksamsten Mittel der Erbauung, da sich in ihm Dichtkunst und Musik vereinigen, das menschliche Herz auf religiöse Weise zu rühren. Er war schon in der frühesten Kirche gebräuchlich, welche sich anfangs der Psalmen der Juden, bald aber auch anderer religiöser Gesänge bediente (s. Hymnos und Kirchenmusik). Im Mittelalter verlor der K. dadurch, dass er durchaus lateinisch, mithin den Laien unverständlich war (s. Kirchensprache), und dass er nicht stets und überall mit gleichem

Eifer, auch nicht auf gleiche Art betrieben wurde, um die ihm inne wohnende Wirkung gehörig ausüben zu können. Durch die Anstalten des Papstes Gregor I. (s. d.) wurde er zwar für die katholisch abendländische Kirche bedeutend vervollkommnet, so dass man die Ueberbleibsel desselben in den liturgischen Büchern des Mittelalters noch immer als unübertreffliche Meisterstücke dieser Art betrachten muss, allein er hörte nur zu bald auf, ein Gesang der gesammten christlichen Gemeinde zu sein, besonders als das Rauhe und Unrichtige des allgemeinen Volksgesanges, im Contrast zu den reineren und lieblicheren Stimmen der in den Cantoraten ausgebildeten Sänger, die Meinung erweckte, es sei der gottesdienstlichen Würde und der gemeinsamen Erbauung entgegen, so viele ungeübte Stimmen durch einander schreien und den Gesang von ihnen verderben zu lassen. Dazu kam, wie schon bemerkt, dass die Zunge der Laien in einer Sprache plärrte, die ihr Geist und Gemüth nicht mehr verstand. So geschah es, dass schon ziemlich früh und zuerst in den von Italien entferntesten Ländern, dann aber im immer engeren Kreise um den Sitz der Kirchenherrschaft herum das Volk von allem Antheil an dem K. ausdrücklich ausgeschlossen und derselbe den angestellten Cantoren überlassen wurde. Bis zur Erfindung und Verallgemeinerung der Harmonie ward er einstimmig, der gregorianischen Vorschrift gemäss, ausgeübt. Alsdann fing man an, zunächst den in sich abgeschlossenen Choral (s. d.) mehrstimmig, mit Zugrundelegung der ursprünglichen Melodie oder des *Cantus firmus* (s. d.), der ehemals von der ganzen Gemeinde gesungen worden war, für Singechöre kunstvoll zu bearbeiten und sich desselben unter Orgelbegleitung bei dem Gottesdienste statt des einfachen Chorals zu bedienen.

Dabei blieb es im Allgemeinen bis zur Zeit der Reformation hin. Martin Luther erwarb sich ein entschiedenes Verdienst durch die Einführung des deutschen K.s, den er gleichzeitig wieder zum Gemeindegesang gestaltete, auf welcher Grundlage derselbe nirgend mehr als in der deutsch-protestantischen Kirche vervollkommnet worden ist (s. auch Gesangbücher und Kirchenlied). Vgl. Rambach, »Ueber Luther's Verdienst um den deutschen Kirchengesang« (Hamburg, 1813); Häuser, »Geschichte des christlichen Kirchengesangs« (Quedlinburg, 1834); E. E. Koch, »Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs« (4 Bde., Stuttgart, 1852 und 1853); Schöberlein, »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs« (Göttingen, 1864 bis 1866) und C. v. Winterfeld, »Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes« (Leipzig, 1847). Das Vorgehen der deutsch-protestantischen Kirche, dem sich sofort auch die reformirten Kirchen der Schweiz, Frankreichs u. s. w. anschlossen, blieb übrigens von der römisch-katholischen Kirche nicht unbeachtet, und auch von ihr wurde nach und nach wieder dem allgemeinen Volksgesange in der Landessprache gegenüber dem polyphonischen Choral ein Platz im Gottesdienste, allerdings unter Einschränkungen, eingeräumt. — Der K. der Gemeinden ist nun, wie er es einst schon gewesen, in der Regel einstimmig und von der Orgel gehalten und harmonisch begleitet. In einigen reformirten Gegenden der Schweiz aber wurde schon früher und wird noch gegenwärtig mehrstimmig gesungen, weil man auch nicht einmal die Orgel zulassen will. In neueren Zeiten hat man zuerst in Würtemberg durch die vom Musikdirektor Konrad Kocher zu Stuttgart gestifteten Liederkränze, und dann durch die an vielen Orten dieses Landes und des benachbarten Badens entstandenen Singvereine und Liedertafeln, auf welche regelmässig wiederkehrende Lehrerversammlungen einwirkten, dahin gestrebt, den vierstimmigen Gesang in den Kirchen allgemeiner zu machen.

Kirchenjahr heisst der jährliche Cyclus der kirchlichen Feste und Sonntage. Ueber den Anfangspunkt dieses Cyclus hat es in der Kirche niemals eine allgemeine und feste Gewohnheit gegeben, wie denn auch der Anfang des natürlichen, politischen oder bürgerlichen Jahres erst später eine feste Bestimmung bekommen hat. Als natürlicher Anfangspunkt des kirchlichen Festcyclus

stellte sich wohl die Geburt Christi dar, die aber auch ehemals nicht auf einerlei Tag gesetzt und erst im 4. Jahrhundert in der lateinischen Kirche am 25. Decbr. gefeiert wurde. Die griechische Kirche beginnt das K. mit dem 6. Jan. oder dem Feste der Erscheinung Christi. In der abendländischen Kirche fing man meist das K. mit dem Geburtsfeste Christi am 25. Decbr. an, und diese Gewohnheit hat sich in Deutschland lange erhalten. In England glaubte man den Cyclus mit Mariä Verkündigung oder der Empfängniss Christi, 25. März, beginnen zu müssen, welche Gewohnheit noch beibehalten ist. Im christlichen Abendlande beginnt das K. meist mit dem ersten Adventsonntage, wohl deshalb, weil mit diesem Tage die Vorfeier der Geburt Jesu begann. Es lässt sich jedoch nicht ermitteln, wann und wo diese Gewohnheit ihren Anfang genommen habe. Gewöhnlich theilt man das K. in drei grosse Theile, Festkreise, ein, nämlich in den Weihnachts- (vom 1. Adventsonntag bis zum Sonntag Septuagesima), Oster- (bis zum Sonnabend vor Pfingsten) und Pfingstfestkreis (bis zum Tage vor dem 1. Adventsonntag). Zwischen den letzteren zu gross bemessenen und den ersten Kreis schoben katholische Theologen den Allerheiligenfestkreis, protestantische einen sogenannten festlosen Kreis ein. Jeder dieser Kreise, von dem letztgenannten abgesehen, hat seinen Mittelpunkt in dem hohen Feste, von welchem er den Namen trägt, und jeder wird durch eine Vor- und durch eine Nachfeier ausgezeichnet. Diesen Grundlagen gemäss, welche auf vier Thaten Gottes in Bezug auf die Welterlösung ganz bestimmt hinweisen (Menschwerdung, Erlösung, Ausgiessung des heiligen Geistes und Weltgericht), sollen sich im gläubigen Gemüthe verschiedene Stimmungen vollziehen, welche die Musik wiederzugeben hat, und daraus mag auch der für die Kirche irgendwie noch thätige Musiker begreifen, wie wichtig ihm die Kenntniss des Geistes, der aus den einzelnen Theilen des K.s spricht, und dessen Aufnahme in das innerste Mitleben und Mitfühlen ist. Die Tonkunst bildet einen einflussreichen Factor in der Liturgie, da ihre Schöpfungen ein vorzügliches Mittel sind, die heiligsten und edelsten Gefühle zu wecken, insofern sie selbst der Ausfluss dieser Gefühle und Stimmungen sind. Vgl. Staudenmeier, »Geist des Christenthums« (Mainz, 1847).

Kirchenlied. Im engeren Sinne bezeichnet man als K.er diejenigen Lieder, d. h. streng strophisch gegliederten religiösen Gesänge, welche beim öffentlichen Gottesdienste von der Gemeinde gesungen werden. Sie sind von den nur »kirchlichen Liedern« nicht in der Form, sondern dem Inhalte nach unterschieden. Dieser ist beim K. so allgemein gültig, dass er von einer ganzen grossen Kirchengemeinschaft als ihr eigenster Ausdruck anerkannt werden kann, während der Inhalt des kirchlichen Liedes mehr nur subjektiv wahr ist. Wie das Lied überhaupt vorwiegend in Deutschland zu ausserordentlicher Blüthe gelangte, so auch das K. und zwar kann in der Zeit vor Luther kaum von einem deutschen K. in dem oben angedeuteten Sinne die Rede sein. Es ist in der ganzen grossartigen Auffassung der römischen Kirche, als einer alle Völker der Erde umfassenden Heilsanstalt, begründet, dass diese sich für Belehrung und Cultus nur Einer Sprache, der lateinischen, bediente. Damit aber war bei den Völkern anderer Zungen bald ein ausgebreiteter Gemeindegesang unmöglich gemacht. Nachdem der römische Bischof sich zum Statthalter Christi erklärt hatte, wurde auch in der abendländischen Kirche die lateinische Sprache, als die heilige Sprache, zum alleinigen Ausdruck des christlichen Glaubens erhoben. Sie wurde selbstverständlich auch in Deutschland die herrschende beim Gottesdienste, und Jahrhunderte hindurch begegnet man auch nicht dem geringsten Versuche, dies zu ändern. Nur bei der Predigt und bei der Beichte kam die Volkssprache in Anwendung; die Kirchengesänge waren lateinische Hymnen und Psalme und die lateinischen Messgesänge, deren Gebrauch beim Gottesdienste durch strenge Vorschriften genau bestimmt war. Ein deutscher Kirchengesang fand darin keinen Raum, daher kann auch von einem deutschen K. während dieser Zeit keine Rede sein. Dafür aber

gelangte das ausserhalb der Kirche gesungene religiöse oder kirchliche Lied früh genug zu einer gewissen Blüthe. Die christliche Kirche brachte auch nach Deutschland eine Reihe von Feierlichkeiten, die bald zu christlichen Volksfesten wurden, und bei diesen fand der Drang: Gott in der eigenen Muttersprache zu verehren, weiteste und fruchtreichste Bethätigung. Für die Kirchweihen, Bittgänge, Wallfahrten, Jahresfeste der Schutzheiligen u. dgl. reichte die römische Liturgie nicht aus und so entstanden aus dem unmittelbaren religiösen Bedürfniss des Volkes heraus jene kirchlichen, christlichen Lieder, welche den kirchlichen Gemeindegesang, wie er namentlich durch die Reformation eingeführt wurde, vorbereiten halfen. Besondere Verdienste erwarben sich um die Pflege dieses deutschen kirchlichen Gesanges einige Klöster, vor Allem ist hier St. Gallen zu bezeichnen, und die Mönche Notker Balbulus, Otfried und Ratpert sind besonders zu nennen, welche nach der Mitte des 9. Jahrhunderts bemüht waren für die Pflege des deutschen Volksgesanges. Nur ein Lied ist noch aus jener Zeit erhalten: »*Unsar trohtîn hât farsalt sancte Petre giualt.**) Ein anderes, wahrscheinlich dem Ende des 11. Jahrhunderts angehörig: »Nu sîs uns willekommen hêrro Christ«, theilt Hoffmann von Fallersleben mit.**)

Das 12. Jahrhundert führte hier eine wesentliche Wendung herbei. Das Christenthum hatte in Deutschland tiefe Wurzeln geschlagen und erzeugte nicht nur auf allen Gebieten des Lebens, sondern auch in der Kunst die wunderbarsten Blüthen! Es begann jene Zeit, in welcher der Musik auch in Deutschland eine neue Geschichte begründet wurde. Das Gebiet der Dichtung zunächst gewann eine Mannigfaltigkeit der Stoffe, wie nie vorher. Wie die Kloster- und Weltgeistlichen weltliche Lieder sangen, so sangen auch Laien jedes Standes geistliche; ja diese begannen bereits alle übrigen zu überflügeln. Das Leben und Leiden Jesu, seine Auferstehung und Himmelfahrt, wie die Lebensgeschichte der Heiligen lieferten ebenso wie die Sitten- und Glaubenslehren des Christenthums und der christliche Cultus die Stoffe für diese Lieder; namentlich aber begann bereits jener Mariencultus, dem wir eine Reihe warm und innig empfundener Marienlieder verdanken und der bei den Minnesängern des folgenden Jahrhunderts zu hoher Blüthe gelangte. Doch verloren diese Lieder dabei in ihrem meist mystisch verzückten Inhalte und der dem entsprechend verkünstelten Form die Bedingungen der Volksthümlichkeit. Allein auch unter dem Volke erhielten sich Osterlieder, Weihnachts- und Pfingstlieder, Wallfahrtslieder und Schlacht- und Schifferlieder. Das noch jetzt übliche Osterlied: »Christ ist erstanden«, bildete schon im 13. Jahrhundert in den Osterspielen den stehenden Schlussgesang, und es hat wahrscheinlich selbst an einzelnen Orten Eingang in die Liturgie gefunden. Das gleichfalls heute noch bekannte und gesungene Lied: »Nun bitten wir den heil'gen Geist« gehört wohl schon in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Manches religiöse Lied mag seine Entstehung den Wallfahrten und Bittgängen verdanken. Auch vor, während und nach der Schlacht wurden geistliche Lieder gesungen. In der Schlacht auf dem Marsfelde, am 26. Aug. 1278, sang das deutsche Heer: »Sant Mari, mudter und e meit al unsriu nôt sî dir gekleit«.***) Bei Wallfahrten und Bittgängen wurde das Lied: »In gotes namen varen wir« gesungen.

Das 14. Jahrhundert mit den traurigen Zuständen, die über Deutschland hereinbrachen, war der Entwickelung des religiösen Volksgesanges wenig günstig. Wohl fallen in dies Jahrhundert die zahlreichen Lieder der Mystiker: des Meister Eckard, Nicolaus von Basel, Rudolf Meerschwein, Johannes Tauler, Heinrich der Seuse, Nicolaus von Strassburg a. A., die als Vorläufer der Re-

---

*) „Unser Herr hat dem heil. Petrus die Gewalt gegeben."
**) „Geschichte des deutschen Kirchenliedes" pag. 29.
***) „Sanct Marie, Mutter und Magd, all' unsre Noth sei dir geklagt."

formation gelten können, allein ihre Lieder drangen zu wenig in das Volk. Wir erfahren wohl, dass sich bei ihm die alten Lieder erhielten, aber nur wenige der neuen von ihm aufgenommen wurden und sich unter ihm erhielten. Zu nennen ist: »Du lenze guot, des jares tiurste quarte«. Das Lied der Geisselbrüder: »Tretten herzu wer busen will«, wie die Tageweise, welche nach der Limburger Chronik (1356) gesungen wurde: »O starker got, all unsre not«, scheinen keine weitere Verbreitung gefunden zu haben. Um so reicher war das 15. Jahrhundert an kirchlichen Liedern, von denen einzelne zugleich als K.er Jahrhunderte hindurch sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Von bedeutendem Einfluss auf die Entwickelung des deutschen K.es waren naturgemäss die Bestrebungen für Einführung der deutschen Sprache, welche bereits im 14. Jahrhundert namentlich von Gerhard Zerbolt (auch Gerhard von Zutphen genannt, 1367—1398) energisch betrieben wurden. Nach dem Beispiel der Böhmen und Wicklefs in England, die für Anwendung der Muttersprache beim Gottesdienste erfolgreich thätig waren, erwarben auch deutsche Geistliche der deutschen Sprache allmälig grösseren Antheil am Cultus, und neben den lateinischen Messgesängen wurden bereits beim Beginn des Jahrhunderts auch deutsche Lieder von der Gemeinde in einzelnen Kirchen gesungen.

Es wurden zunächst die älteren lateinischen Hymnen in deutschen Uebersetzungen unter das Volk gebracht. Besondere Verdienste erwarb sich hier: Johannes, der Mönch von Salzburg, dem folgende Uebersetzungen zugeschrieben werden: »*Ut queant laxis*« (Das hell auf klymmen); »*Ave vivens hostia*« (Ave lebentigs oblat); »*A solis ortus cardine*« (Von anegang der sunnen klar); »*Christe qui lux es*« (Christe, der du byst liecht vnd tag); »*Pange lingua*« (Lobt all zungen des ernreichen); »*Mundi renovatio*« (Aller welte reinikeit); »*Mittit ad virginem*« (Des menschen liebhaber); »*Lauda sion salvatorem*« (Lob, o syon, deinen heiler); »*Salva mater salvatores*« (Salve, grüest pist, mueter hayles); »*Ave praeclara maris stella*« (Ich grüess dich gerne); »*Ave virginalis forma*« (Ave grüst pist magtlich form); »*Uterus virgineus*« (Maidlich leib der Jungfrawn kron). Von weiteren Uebersetzungen sind noch zu erwähnen: »*Ave maris stella*« (Ave meres sterne); »*Rex christe factor omnium*« (König christe, macher aller ding); »*Salve festa dies*« (Grüest seyst, heiliger Tag); »*Crux fidelis*« (Heyligs kreucz, ein paum); »*Victimae paschali laudes*« (Sig vnd häld ist czu bedewten); »*Surgit christus cum tropheo*« (Christus erstund mit siges van); »*Stabat mater*« (Maria stund in swinden smerczen); »*Quem pastores laudavere*« (Den die hirten lobten sehre); »*Vexilla regis prodeunt*« (Des küniges fahnen züsht herfür); »*Dies est laetitia*« (Der Tag der ist freudenreich); »*Resonet in laudibus*« (Es muss erklingen überall); »*Veni creator spiritus*« (Komm sanfter trost heyliger Geist). Besonders häufig wurde das »*Ave maris stella*« übersetzt, von dem Mönch von Salzburg sind mehrere Uebersetzungen desselben vorhanden. Auch das »*In dulci jubilo*« (Nun singet und seid froh) wurde vielfach übersetzt und fleissig gesungen.

Unter den eigens gedichteten Liedern bilden auch in diesem Jahrhundert noch die Marienlieder einen grossen Theil. Zu erwähnen sind die Lieder von Muscatblüet, Hans Foltz, Michel Beheim von Weinsberg, Johannes Gosseler, Jörg Breining und Heinrich von Laufenberg, die indess wohl nicht allgemeiner verbreitet waren. Dagegen haben sich eine Reihe anderer bis auf den heutigen Tag, wenn auch mit vielen Veränderungen, erhalten, wie: »Gott der vater won vns bei«, »Ein Kindelein so löbelich«, »Die heil'gen drey König mit jhrem Stern«, »Erstanden ist der heilig Christ«, »Frew dich, du werde Christenheit«, »Also heylig ist der Tag«, »Es ist ein reis entsprungen«, »O du armer Judas«. Aus dieser doppelten Thätigkeit, der Uebersetzung und des Dichtens, ging eine eigenthümliche Form, die der Mischpoesie hervor, in welcher lateinische und deutsche Verse gemischt sind und die auch bei der kirchlichen Dichtung in Anwendung kam. Eins der bekanntesten ist das Weihnachtslied:

In dulci jubilo
nu singet und seid froh!
Unsres Herzens Wonne
leit *in praesepio*,
Und leuchtet als die Sonne
matris in gremio.
Alpha es et O.

Allein alle diese Versuche, dem deutschen Gesange eine wesentliche Stellung im Gottesdienste zu verschaffen, blieben erfolglos, da sie zu vereinzelt auftraten und meist gegen den Willen und Wunsch der obersten kirchlichen Gewalt. Den Haupterfolg errang erst Luther, indem er der deutschen Sprache nicht nur Eingang in den Cultus verschaffte, sondern sie diesem ausschliesslich zu Grunde legte. Dazu gelangte indess auch er erst allmälig. Ein eifriger Verehrer der Musik hatte er ihren gewaltigen Einfluss wohl erkannt; als Currendeschüler in Mansfeld, Magdeburg und Eisenach war er in dieser Kunst sehr wohl unterrichtet worden, und bis an sein Lebensende war sie ihm eine treue Genossin und sein mächtigster Mitarbeiter geblieben. Den alten lateinischen Kirchengesang verehrte und liebte er von Herzen; noch bis zum J. 1524 behielt er auch die lateinischen Messgesänge beim Gottesdienste bei; wiederholt spricht er sein Wohlgefallen an einzelnen aus und noch die 1523 erschienene »*Formula missae et communionis*« behält fast die ganze frühere Ordnung der römischen Kirche bei. Erst 1524 erschien, durch Luther hervorgerufen, eine Sammlung deutscher Lieder: Acht Gesänge enthaltend, und am ersten Weihnachtsfeiertage desselben Jahres schon wurde mit Genehmigung des Churfürsten von Sachsen in der Pfarrkirche von Wittenberg der Gottesdienst zum ersten Male in deutscher Sprache gehalten. Das nächste Jahr dann brachte die Schrift Luther's: »Die deutsche Mess und Ordnung des Gottesdienstes«, nach der nur das »*Kyrie*« der alten Liturgie noch beibehalten war, während alle übrigen lateinischen Gesänge nur in ihrer deutschen Uebersetzung Aufnahme fanden. Hiermit war dem deutschen religiösen Liede eine ganz neue Bahn der Entwickelung eröffnet; es wurde als Gemeindelied ein wesentlicher Bestandtheil des Gottesdienstes — das kirchliche Lied wurde wirkliches Kirchenlied und nur Jahre vergingen, dass es zu herrlichster Blüthe emportrieb.

Luther selbst übersetzte eine Reihe altkatholischer Hymnen, wie: 1524 »*Veni creator spiritus*« (Komm Gott Schöpfer, heilger Geist), »*Media vita*« (Mitten wir im Leben sind), »*Veni redemptor*« (Nun kommt der Heiden Heiland), »*A solis ortus*« (Christum wir sollen loben schon), »*Jesus Christus nostra solus*« (Jesus Christus unser Heiland); 1532 »*Da pacem*« (Verleih uns Frieden); 1533 »*Te deum*« (Herr Gott dich loben wir); 1541 »*Hostis Herodes*« (Was fürchtest du? Feind Herodes); 1543 »*O lux beata trinitas*« (Der du bist drei in Einigkeit). Für diese verdeutschten Hymnen behielt er natürlich die ursprünglichen Melodien bei, mit den nöthigen durch die neue Anschauungsweise bedingten Veränderungen. Namentlich werden jetzt die Schlüsse entschiedener der Strophe mit klingendem Reim entsprechend herausgebildet. Das protestantische Gemeindelied folgt so treu dem Princip des Reims wie das Volkslied, aber es stellt es musikalisch nicht mit den mannigfachen rhythmischen Hülfsmitteln wie dies, sondern nur mit dem intensiv unterscheidenden Accent, einer ruhigen Melodieentfaltung, gedrängt metrischer Einheit und mit dem Harmoniereichthum des alten Hymnus dar. Die Hymnen fügten sich diesem Umgestaltungsprocess am willigsten; sie waren ja in dem für den Gemeindegesang einzig möglichen accentuirenden Rhythmus erfunden. Daneben aber dichtete Luther eigene Lieder, veränderte die vorhandenen deutschen kirchlichen Lieder der veränderten Religionsanschauung entsprechend und führte sie in der neuen Kirche ein. Es sind dies aus dem Jahre 1523: »Nun freut euch liebe Christeng'mein«; 1524: »Ach Gott vom Himmel sieh darein« (Ps. 24), »Es spricht der Unweisen Mund wohl« (Ps. 12), »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir« (Ps. 130),

»Es woll' uns Gott genädig sein« (Ps. 67), »Mitten wir im Leben sind«, »Gott sei gelobet und gebenedeyt« (verbessert), »Gelobet seist du Jesus Christ« (verbessert), »Jesus Christus unser Heiland der den Tod überwand«, »Wohl dem der in Gottes Furchte steht« (Ps. 128), »Christ lag in Todesbanden«, »Komm heiliger Geist, Herre Gott« (verbessert), »Ein neues Lied wir heben an«, »Wir glauben All' an einen Gott« (verbessert), »Gott der Vater wohn' uns bei« (verbessert), »Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin« (Lucä 2), »Mensch willst du leben seliglich«, »Wär Gott nicht mit uns diese Zeit« (Ps. 124), »Nun bitten wir den heilgen Geist« (verbessert); 1526: »Jesaia dem Propheten, das geschah« (Jes. 6); 1529: »Ein feste Burg ist unser Gott« (Ps. 46); 1535: »Sie ist mir lieb die werthe Magd« (Offenb. Joh. 12), »Vom Himmel hoch da komm ich her« (Lucä 2); 1537: »Vater unser im Himmelreich« (Matthäi 6); 1542: »Erhalt' uns Herr bei deinem Wort«; 1543: »Christ unser Herr zum Jordan kam«, »Vom Himmel kam der Engel Schaar«. Vollständig finden sich diese Lieder nach Luthers Redaktion und mit den Melodien versehen in dem »Valentin Babst'schen Gesangbuch« von 1545, das in zwei Theilen bereits 129 Gesänge mit 98 Singweisen enthält.

Dieser ausserordentliche Erfolg veranlasste auch das Erscheinen eines Gesangbuchs der alten Kirche; es erschien 1537 zu Leipzig und ist von Mich. Vehe verfasst und mit Melodien von W. Heintz und Joh. Hofmann versehen, und seit der Zeit gewann auch der deutsche Gesang mehr Boden in der katholischen Kirche. Der Eifer, das deutsche K. zu fördern, der mit immer grösserer Gewalt sich ausbreitete, führte aber auch bald darauf, das Volkslied — Text und Melodie — christlich um zu dichten. Von einigen solchen Uebertragungen giebt Luther selbst Kunde in: »Die evangelische Mess teutsch«. Er nennt Volksliederweisen, wie: »Wach auf meines Herzens Schöne«, »Rosina wo war dein Gestalt«, »Es geht ein frischer Sommer daher«, nach denen geistliche Lieder gesungen wurden. Damit führte der Volksgesang dem geistlichen Gesange eine grössere Mannigfaltigkeit des rhythmischen Baues der Strophe zu. Von den sieben Hymnen, deren Melodien in den Gemeindegesang übergingen, haben sechs dasselbe Maass: das vierzeilig jambische; das Maass der siebenten ist ganz aus dem Kirchengesange verschwunden. Der Volksgesang hat nicht nur eine grosse Mannigfaltigkeit im Metrum der Zeilen, sondern auch in deren Zusammensetzung zu strophischen Versgefügen, und unter dem Einfluss der Volksliedweise gelangte so der strophische Bau der K.er zu einer Mannigfaltigkeit, die er vorher nicht kannte. Eine grosse Anzahl solcher Volksweisen benutzte Valentin Triller von Gora, Pfarrer zu Panthenau in Schlesien, für die geistlichen Lieder seines: Ein schlesisch Singbüchlein, wie: »Vor Schmerz ist mir mein Kleid«, »Nun laube Lindlein laube«, »Ich weiss ein Blümlein hübsch und fein«, »Merk auf, merk auf o Schöne« u. s. w. Das Lied »Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn« druckte Kunigunde Herrgottin zu Nürnberg, nach der Melodie zu singen: »Was wolln wir aber heben an«, »Freuet euch, freuet euch in dieser Zeit ihr lieben Christen alle« in dem Ton als man singet: »So weiss ich eins, das mich erfreut, das Plümleyn auf breyter Heyde«. Georg Wächter lässt das Lied: »Hilf Gott, dass mir gelinge, du edler Schöpfer mein« auf »Möcht ich von Herzen singen mit Lust ein Tageweis«, den Bergreihen »Lobt Gott ihr frommen Christen« in Bruder Veit's Ton singen. Veit Hörtlin Heefen zu Weissenberg sang sein Lied: »Ach Gott im höchsten Thron, du liebster Vater mein« im Ton: »Der Schüttensam, der hatt ein Knecht«, und ein anderes: »Ach Gott im höchsten Thron, schau auf der Menschen Kind« nach der Melodie: »Nun schürz' dich Gretlein schürz dich«. Das Lied: »Was mein Gott will gescheh allzeit« dichtete der Markgraf Albrecht der Jüngere zu Brandenburg-Culmbach auf die Melodie des französischen Liedes: »*Il me suffist de tous mes maulx*«. Das alte weltliche Lied: »Den liebsten Bulen den ich han« wurde in »Den liebsten Herren den ich han« christlich verändert;

»Es hat ein man sein wip verlorn« in »Es hat ein mensch gotts Huld verlorn«, »Die Brünnlein die da fliessen« in »Der Gnadenbrunnen that fliessen«.

Daneben aber waren Dichter und Musiker nach dem Vorbilde Luther's eifrig bemüht, neue Lieder aus dem Geiste der neuen Religionsanschauung zu dichten und die entsprechenden Melodien dazu zu erfinden. Um Luther schon sammelte sich ein Kreis von gottbegeisterten Männern und auch ihnen dankt die protestantische Kirche einige ihrer werthvollsten K.er, die noch heute der Erbauung der evangelischen Gemeinden dienen. Dr. Paul Speratus (1484 geboren) dichtete 1523 das prächtige Lied: »Es ist das Heil uns kommen her« wahrscheinlich nach einer Volksweise; später noch ausser anderen die bekannten und bis auf den heutigen Tag beliebten Lieder: »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ« und »Vater unser im Himmelreich«. Das gleichfalls noch in der protestantischen Kirche lebendige »Durch Adams Fall ist ganz verderbt« ist von Lazarus Spengler (1479—1534) verfasst 1525; das weit und breit bekannte und von bekümmerten Herzen so gern gesungene »Warum betrübst du dich mein Herz« ist von Hans Sachs gedichtet. Weiter entstanden noch in jener Zeit von allbekannten K.ern: »Allein zu dir Herr Jesu Christ« von Johann Schensing, der auch die Melodie dazu erfand; »An Wasserflüssen Babylon« von Wolfgang Dachstein; »O Mensch, bewein' dein Sünde gross« von Matthias Greiter; »Allein Gott in der Höh sei Ehr« und »O Lamm Gottes unschuldig« von Nicolaus Decius; »Nun lob' meine Seele den Herrn« von Johann Graumann u. A. Von nicht geringerer Bedeutung für die Entwickelung des K.es wurde es dann, dass sich auch die Meister des Contrapunktes bald der neuen Weise bemächtigten und sie vorerst mit dem Schmucke der contrapunktischen Kunstfertigkeit ausstatteten. Hier ist zunächst Johannes Walter zu nennen, der treue Freund und Mitarbeiter Luther's bei der Einrichtung des neuen evangelischen Gottesdienstes. Seinen Bemühungen ist es zumeist mit zu danken, dass allmälig die alte Praxis, nach welcher der Tenor die Melodie führte, verlassen und dass diese von der Oberstimme übernommen wurde. Für die künstlerische Entwickelung dieser Richtung wurde Ludwig Senfl hochbedeutsam, neben ihm in geringerem Maasse Arnold von Bruck und Heinrich Fink. Für die Verbreitung dieser neuen Gesangsweise wurde wiederum Georg Rhaw, Buchdrucker und Buchführer zu Wittenberg, hochwichtig durch seine grosse Sammlung solcher Gesänge (1544), zu welcher er wahrscheinlich selbst Beiträge lieferte. Die Sammlung enthält fünf Tonsätze ohne Namen, die man wohl dem Herausgeber zuschreiben darf.

Nachdem so das K. in neue Bahnen gelenkt worden war, entfaltete es sich mit bewunderungswürdiger Fruchtbarkeit. Von den späteren Dichtern ist zunächst Nicolaus Hermann (gestorben 1561) zu nennen, dessen »Lobt Gott ihr Christen allzugleich«, wie sein »Erschienen ist der herrlich' Tag« in der protestantischen Gemeinde heute noch fruchtbringend fortlebt; ebenso wie das schöne Lied von Selneccer (gestorben 1592): »Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ«. Philipp Nicolai (gestorben 1608) ist der Dichter und wahrscheinlich auch der Componist des schönen Liedes: »Wachet auf ruft uns die Stimme«. Für die künstlerische Ausbildung des Kirchengesanges war Johannes Eccard hochbedeutsam, doch erst für das K. im engeren Sinne. Seth Calvisius (1556—1615), wegen seiner Gelehrsamkeit ebenso wie als Tonsetzer hochgeschätzt, ist durch ein von ihm veranstaltetes Sammelwerk bedeutsam geworden. Leo Hassler (1564—1612), einer der grössten Tonsetzer seiner Zeit, führte die ursprünglich dem weltlichen Liede: »Mein Gemüth ist mir verwirret« angehörige Melodie: »Herzlich thut mich verlangen« dem Kirchengesange zu. Einzelne Melodien wurden auch dem Psalmengesang der französischen reformirten Kirche entlehnt. Bei weitem erfolgreicher wurde aber der Gesang der böhmisch-mährischen Brüder, dem schon Luther einige Weisen entlehnte, wie: »Nun lasst uns den Leib begraben« und »Christus der uns selig macht« mit Texten von Michael Weiss.

Das 17. Jahrhundert ward in sofern noch bedeutsamer für das K., als es immer entschiedener darauf bedacht war, es zum Gemeindeliede zu machen. Die Tonsetzer erhoben es nicht nur zur allgemeinen Regel, die Melodie in die Oberstimme zu legen, so dass sie nicht nur leicht zu vernehmen, sondern auch leicht mit zu singen war, sondern die mehrstimmige Bearbeitung wurde auch demgemäss darnach eingerichtet. Diese verliess den älteren figurirten Choralstyl und beschränkte sich auf eine einfache Harmonisirung der Melodie, damit diese von der ganzen Gemeinde leichter mitgesungen werden konnte. Schon 1604 erschien das »Melodeyen-Gesangbuch« von den Hamburger Organisten Hieronymus Praetorius, Jacob Praetorius, David Scheidemann und Jacob Decker gesetzt, bei welchem schon die Orgel in der Weise, wie in unserer Zeit thätig sein soll, und bald beschränkte man sich darauf, die Harmonie hierbei nur durch den bezifferten Bass anzudeuten. Michael Praetorius ist auch der Verfasser des Liedes: »Ich dank dir schon durch deinen Sohn« und wahrscheinlich auch der Melodie: »Wenn meine Sünd' mich kränken«. Dem Anfange des Jahrhunderts gehören auch die Melodien: »Ach Gott und Herr« (von Johann Jung) und »Valet will ich dir geben« (Melchior Teschner) an. Johann Hermann Schein (1586—1630) wurde wie überhaupt bedeutungsreich für die gesammte Kunstentwickelung des Jahrhunderts, so auch für den Kirchengesang; er erfand die allgemein von der protestantischen Kirche angenommenen Melodien: »Auf meinen lieben Gott«, »Machs mit mir Gott nach deiner Güt«, »Mir nach spricht Christus unser Held« und »Zion klagt mit Angst und Schmerzen«. Einige der schönsten Melodien fand Heinrich Albert (1604—1651), wie: »Gott des Himmels und der Erden«, das er zugleich dichtete.

Eine Reihe preussischer Componisten haben nur locale Bedeutung gewonnen, indem ihre Melodien ausser der Provinz keine weitere Verbreitung fanden; dies gilt auch von der Mehrzahl der geistlichen Liederdichter der Mark. Nur der grösste des 17. Jahrhunderts, Paul Gerhard, gewann mit seinen Liedern epochemachende Bedeutung und er fand in Johann Crüger (1598—1662) den ebenbürtigen Tondichter. Von entscheidendem Einfluss für die Weiterentwickelung des K.es als Gemeindegesang wurde besonders die Bearbeitung von dem vorher bereits genannten bedeutenden Meister der Tonkunst, von Hermann Schein. Sein Tonsatz wurzelt bereits vollständig im neuen Tonsystem, so dass die alten Kirchentonarten fast vollständig verschwunden sind, und wenn auch rhythmisch die Choralweise noch nicht jenen gleichmässigen Gang des früheren gregorianischen Gesanges wiedergewonnen hat, den sie später wiederfand, so ist doch in der Rhythmisirung Schein's schon der Weg dazu bezeichnet. Noch stellt er den Rhythmus in Noten von verschiedenem Werth dar, aber nicht eigentlich in rhythmischem Wechsel, wie das alte Volkslied, sondern nur nach dem Princip der Quantitätsmessung, das in jener Zeit noch sehr lebendig war. Wie aber das Princip allmälig aus der Poesie verschwand und der Accent Versmaass und strophisches Gefüge zu beherrschen begann, verlor sich jenes Princip auch in der Musik, und für den Choral, welcher Name bald für die Melodien der K.er und deren mehrstimmiger Bearbeitung allgemein wurde, blieb der nur accentuirende Rhythmus jetzt der einzig zweckmässige; daher wird ihm allmälig auch jene Verschiedenheit des Rhythmus abgestreift, die Töne von gleicher Zeitdauer sind nur durch den Accent unterschieden. Ihren höchsten Gipfelpunkt fand diese Weise der Choralbearbeitung in Joh. Seb. Bach (1685—1750). Mit der Gewalt seiner Harmonik und einer wunderbaren Polyphonie hat er seine Choralbearbeitungen als Muster dieser Gattung für alle Zeiten hingestellt.

Auch das 18. und 19. Jahrhundert haben noch eine ganze Reihe von neuen K.ern erzeugt — im Anfange des 17. Jahrhunderts schon zählte man 500 geistliche Dichter und 40,000 K.er und in gegenwärtiger Zeit dürfte die Zahl der Lieder auf das Doppelte gestiegen sein, die der Choralmelodien die Zahl 3000 erreichen — aber nur wenige haben noch allgemeine Verbreitung

gefunden. Zunächst ist hier das sogenannte Freylinghausen'sche Gesangbuch (das 1704 und 1714 erschien) zu nennen, das eine lange Zeit hindurch für das K. maassgebend wurde und eine grosse Anzahl von neuen Liedern zu neuen Melodien der besten Meister jener Zeit — auch Joh. Seb. Bach soll dazu beigesteuert haben — brachte, die in jener Zeit bald auch weite Verbreitung fanden, jetzt indess meist wieder verklungen sind. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts begründete Gellert mit seinen geistlichen Oden dem K. eine neue Epoche, zu denen Joh. Fr. Doles (1715—1791), J. F. Quantz (1697 bis 1773), Ph. Em. Bach (1714—1788) und J. A. Hiller (1728—1804) die bekannteren Melodien erfanden, und wie bis auf die neueste Zeit hinein Dichter und Tonsetzer fleissig bemüht waren, den Schatz des evangelischen Gemeindegesanges zu vermehren, das ist hier nicht weiter zu untersuchen. Aber auch für die Entwickelung der Kirchenmusik wurde der Choral überaus wichtig; es kann hier nur erwähnt werden, dass, wie auf dem Grunde des alten gregorianischen Chorals der gesammte vorreformatorische katholische kirchliche Kunstgesang in wunderbarer Pracht und Herrlichkeit sich auferbaute, so auf dem protestantischen K., dem protestantischen Choral die gesammte protestantische Kirchenmusik mit ihren gewaltigen Meistern Eccard, Bach, Händel bis auf die neueste Zeit. Dr. August Reissmann.

Kirchenmelodie, Kirchenweise ist gleichbedeutend mit Choralmelodie, d. h. der Melodie oder Tonweise, nach welcher ein Choral (s. d.) oder Kirchenlied (s. d.), also der Gesang gesungen wird, mit dem die protestantische Gemeinde ihren Gottesdienst anfängt und beschliesst.

Kirchenmusik (latein.: *Musica sacra*). Man hat sich in neuerer Zeit daran gewöhnt: Musik und Gesang als Gattungsbegriffe, gleichbedeutend mit Instrumentalmusik und Vocalmusik, zu fassen und versteht dann unter K. diejenige, bei der auch Instrumente mitwirken. Es ist das durchaus nicht zu rechtfertigen, und so fassen wir hier unter den Begriff K. diejenige Musik, welche in der Kirche als wesentlicher Bestandtheil des ganzen Cultus ausgeführt wird. Zu allen Zeiten und bei allen Culturvölkern der Erde kam die Musik bei den gottesdienstlichen Feierlichkeiten zur Anwendung, um diesen grösseren Glanz zu geben und ihre Eindringlichkeit zu erhöhen. Die Priester waren daher meist in dieser Kunst erfahren, nicht selten die einzigen mit ihr vertrauten Pfleger derselben. Bei den Juden war dem Stamm Levi mit dem Priesterdienst auch die Pflege der Tonkunst übertragen und unter dem Klange der Harfen sangen sie die für die verschiedenen Festzeiten bestimmten, meist im Psalmenbuch enthaltenen Gesänge. Unstreitig wurde diese Einrichtung des jüdischen Gottesdienstes vor allem anderen einflussreich auf die Neugestaltung des Cultus, wie er sich allmälig in der emporblühenden christlichen Kirche ausbildete. Diese hatte zunächst keine selbstständige Verfassung und keinen selbstständigen Cultus und beide wurden anfangs wohl zumeist nach nationalem Bedürfnisse geregelt; doch bildete überall das Psalmenbuch die Grundlage der öffentlichen Gottesverehrung und so auch des gesammten Cultus. Nach den apostolischen Constitutionen musste, wenn das Lesen aus der Bibel beendet war, der Vorsänger einen Psalm anstimmen und das Volk fiel erst beim letzten Vers mit ein, und zwar meist nur am Schluss mit dem *Kyrie eleison*. Diese Vorsänger wurden in der Regel zugleich als Kirchenbeamte betrachtet.

Eine einheitliche Gestaltung des christlichen Cultus und des christlichen Gesanges wurde erst in der abendländischen Kirche herbeigeführt, als die römischen Bischöfe sich zu Päpsten erhoben und von Rom aus die gesammte Verfassung derselben organisirten, und als in den dort errichteten Sängerschulen die neue Weise christlichen Gesanges gepflegt und ausgebildet und von dort aus dann dem gesammten Abendlande überliefert wurde. Auch jetzt bildete die Psalmodie die wesentlichste Grundlage. Nach dem Introitus der Messe wurde ein Psalm intonirt. Der Introitus ist ursprünglich ein Gesang, der, während der Celebrant von der Sakristei zum Altar geht, gesungen wird; er

besteht aus einem Psalmenvers und einer vorhergehenden und nachfolgenden Antiphon und einem *Gloria patri.* Eine besondere Art des Psalmengesanges, der Tractus, besteht aus mehreren Psalmenversen, oft auch aus einem ganzen Psalm. Dem Tractus entsprechend ist das Graduale (Stufen- oder Staffelgesang). Zur Zeit des heil. Chrysostomus wurde noch ein ganzer Gradual-Psalm gesungen, später wurde er verkürzt und endlich statt der mehrfachen Wiederholungen bei feierlichen Messen das Alleluja oder der Tractus gesungen. Das Alleluja ist gleichfalls dem Synagogendienst entlehnt.

Mit dem neu begründeten Kirchengesang stellte sich dann die Nothwendigkeit einer neuen Organisation der Sängerschulen heraus und hierbei erwarb sich Gregor der Grosse (s. d.) unsterbliche Verdienste. Mit der Ausbreitung des Christenthums in England seit dem 6. und in Deutschland seit dem 7. Jahrhundert fasste in beiden Ländern auch der gregorianische Gesang tiefe Wurzeln und trug bald reiche Frucht. Die Instrumente gewannen nicht die Billigung der christlichen Priester; anfangs waren noch die biblische Trompete und Harfe wohl gelitten, aber die Pfeife und Flöte wurden früh als heidnisch und gemein aus dem Gottesdienste verbannt. Der gregorianische Gesang, der bald ausschliesslich zur Herrschaft gelangte, konnte auch jener Instrumente entbehren; er war nur für die Singstimme berechnet und so ist es erklärlich, dass sie bald auf Jahrhunderte aus dem Gottesdienste verschwanden. Die Vocalmusik bildete von jetzt an den hauptsächlichsten Theil des christlichen Cultus; sie wurde von besonders geschulten Sängern ausgeführt, das Volk betheiligte sich nur in einzelnen Rufen daran. Dabei war der Gesang in den ersten Jahrhunderten noch einstimmig; die ersten Zeugnisse für die sich allmälig entwickelnde Mehrstimmigkeit erhalten wir erst durch Hucbald (s. d.), einen gelehrten flandrischen Mönch aus dem 10. Jahrhundert. Zum Tenor, der Stimme, welche den ursprünglichen Gesang — den *Cantus firmus* — führte (daher der Name Tenor), fand sich anfangs eine begleitende zweite Stimme. Es liegt die Mehrstimmigkeit so in der Natur der Gesangsorgane begründet, dass es verwundern muss zu sehen, wie lange Zeit zu ihrer Ausbildung gehörte.

Die Unterscheidung der verschiedenen Stimmklassen, der hohen und tiefen Frauen- und Knabenstimmen ebenso wie der hohen und tiefen Männerstimmen, erfolgte gewiss früh, aber sie führte zunächst darauf, diese nicht mit, sondern neben einander zu führen; man verband nicht die hohen und tiefen Stimmen mit einander zu einer Harmonie, sondern man führte sie nach einander ein; es entstand so der bei den Juden übliche antiphonische Gesang, bei welchem die eine Stimmgattung einen bestimmten Gesang ausführte, der dann von der anderen in der ihr bequemen Tonhöhe nachgesungen wurde. Auch die besondere Form der griechischen Gesänge, die Scheidung in Strophe und Antistrophe hat gewiss denselben Grund. Dass dieser Wechselgesang in dem ersten Jahrtausend der Entwickelung des christlichen Cultus gleichfalls vorherrschend war, ist bekannt, und erst allmälig begann man, die beiden Wechselchöre zusammen zu bringen und so entwickelte sich die Mehrstimmigkeit, aber diese Entwickelung bedurfte wieder mehrerer Jahrhunderte, ehe sie zu festen Principien gelangte. Der weitere Process ist unter dem Artikel Mehrstimmigkeit nachgewiesen. Hier sei nur noch erwähnt, dass nunmehr der Gesang im christlichen Cultus immer grössere Bedeutung gewann und zwar ganz besonders als mehrstimmiger Kunstgesang. Namentlich durch die Niederländer Dufay, Hobrecht, Ockenheim, Josquin de Près (gestorben 1515) wurde jener *a capella*-Styl ausgebildet, der dann in den Italienern bis zu Palästrina seine höchste Blüthe gewann und in welchem der alte gregorianische *cantus planus* zu wunderbarsten Kunstwerken verarbeitet erscheint. Wir fanden in dem christlichen Cultusgesange ein nach dem *Ordo romanus* fein gegliedertes Ganze. Vom eintönigen Choraliterlesen des Liturgen bis zu den von geschulten Sängern ausgeführten Hymnen und Messgesängen erhob sich der Gesang zu immer

grösserer Selbstständigkeit und Mannigfaltigkeit, und es war natürlich, dass die Thätigkeit der Contrapunktisten zunächst erst da eintritt, wo es Melodien zu verknüpfen galt. Nachdem indess das ganze Tonmaterial sich bereits in fest und bestimmt ausgeprägten Accorden darzulegen beginnt, werden selbst jene einförmigen Melodien und Recitationen mit dem Schmucke der Harmonie ausgestattet.

Die ganze Thätigkeit war hierbei darauf gerichtet, die geheimnissvolle Pracht des katholischen Cultus zu erhöhen. Jetzt wurden auch die Instrumente allmälig wieder herbeigezogen. Es erlangte zunächst die Orgel grössere Bedeutung, doch vermochte auch sie nur allmälig der ganzen Entwickelung zu folgen, ihrer ausserordentlich schwerfälligen Technik halber. Daneben gewannen auch im 15. Jahrhundert schon die anderen Instrumente wieder Zutritt in die Kirche, doch nur sehr vereinzelt und durchaus nicht in irgend welcher Selbstständigkeit. Erst Johannes Gabrieli in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts führte sie schon bedeutsamer auch bei seiner K. ein; die Instrumentalmusik gelangte seitdem auch allmälig zur selbstständigen Ausbildung, getrennt vom Gesange, und trat wiederum mit diesem zusammen im einheitlichen Kunstwerke unter möglichster Wahrung ihrer Selbstständigkeit. Dieser Process wurde hauptsächlich durch die Reformation beschleunigt. Neben den Cantoreien an den Kirchen erhielt nun auch fast jede Stadt seine Stadtpfeifferei — einen wenn auch oft kleinen Instrumentalmusikchor, der verpflichtet war, Sonntags und an den hohen Festtagen in den katholischen Kirchen in der hohen Messe, in den protestantischen bei der in die Liturgie eingelegten K. mitzuwirken. An Stelle der Vocalmesse tritt nun in der katholischen Kirche die Instrumentalmesse, d. h. die Messe, bei welcher auch die Instrumente neben den Singstimmen mitwirken, und in der evangelischen Kirche wird jene Form der Cantate ausgebildet, die, auf den protestantischen Choral basirt, in Joh. Seb. Bach ihren höchsten und grössten Meister findet und seitdem bis auf den heutigen Tag von grossen und kleinen Meistern fleissig gepflegt wurde. Doch haben diese Bestrebungen nicht verhindern können, dass die K. gegenwärtig sehr vernachlässigt und verwildert erscheint.

Die Instrumentalmusik ist allerdings viel mehr Weltkind als der Gesang; aber wie das Volkslied, als es in die Kirche drang, seinen weltlichen Charakter, den bunten Rhythmus aufgab, so muss auch die Instrumentalmusik, wenn sie sich in den Dienst der Gottesverehrung giebt, ihre sinnliche Gluth bändigen unter dem Gedanken an die unmittelbare Nähe des Gottes, zu dessen Dienste sie aufgeboten wird. Sie kann sich, wie bei Bach, in höchstem Glanze, aber nicht in sinnenreizendem Kitzel entfalten, und das vermag sie nur, wenn sie sich, wie bei jenem grossen Meister, der Polyphonie des Gesanges bemächtigt und in Lebendigkeit der einzelnen Stimmen mit dem Gesange wetteifert. Das hat sie in neuer Zeit zu sehr vergessen und vernachlässigt. Die katholische Kirche hat freilich viel von ihrem alten Glanze, von ihrem imponirenden Gepränge verloren und deshalb ist ihre K. auch tief gesunken. Die protestantische Kirche aber hat früh vergessen, welche ungeheure Dienste ihr die Tonkunst geleistet, sie hat das theure Vermächtniss einer glaubensstarken Zeit kaum noch geduldet oder doch auf ein geringes Maass beschränkt, wie wenig zu ihrem Vortheil, das hat sie allerdings schon oft erfahren müssen. Die Religion, und vor allem die christliche, kann der ausgebreitetsten Kunstbetheiligung nicht entbehren, wenn sie sich nicht in leeren Abstractionen verlieren, wenn sie in lebendigem Zusammenhange mit dem Volksgemüth bleiben will. Von der Kirche vernachlässigt, wandte sich die protestantische K. jener Form zu, in welcher das religiöse Bewusstsein ausserhalb der Kirche die weihevolle Erhebung findet, die ihm innerhalb derselben nur selten gewährt wird, dem Oratorium (s. d.). Indem sie sich der oratorischen Darstellung der religiösen Epen bemächtigt, tritt sie in ihre eigenste Sphäre, wie am geeigneten Orte gezeigt wird.

Dr. August Reissmann.

Kirchensatzungen heissen die von der Kirche und ihren Behörden gemachten Feststellungen und Gesetze (latein.: *canones*) über den Glauben, die Verfassung oder die Gebräuche der Kirche. Die Liturgie ist daher als ein Theil der K. zu betrachten. Die Protestanten brauchen dieses Wort besonders von denjenigen Feststellungen, welche keinen Grund in der heiligen Schrift haben und daher der göttlichen Auctorität nicht theilhaftig sind.

Kirchenschluss wird in neuerer Zeit der Schluss genannt, der, von der Unterdominante ausgehend, auf die Tonica führt. Im Uebrigen s. Cadenz.

Kirchensprache nennt man philologisch jenen Zweig der altslavischen Sprache, in welchem vorzugsweise die slavischen Kirchenschriften abgefasst sind, eine durchaus originale, ursprüngliche Sprache, die den Urtypus und das vollendetste Muster für alle slavischen Dialecte gegeben hat. Ihrer Vollendetheit wegen stand sie vom 8. bis 12. Jahrhundert mit dem Lateinischen und Griechischen auf gleicher Stufe, während die übrigen europäischen Sprachweisen erst anfingen, Schriftsprache zu werden. Theologisch bezeichnet das Wort K. diejenige Sprache, deren sich eine der herrschenden Kirchen in ihrer gesammten Liturgie bedient. In der römisch-katholischen Kirche war von Anfang an und ist dies noch jetzt die lateinische Sprache. Diese alte, wenn auch stark corrumpirte Sprache ist in der That ein vortreffliches Bindemittel, welches die Einheit der Kirche unter den verschiedenen Nationen zusammenhält und es dem Priester eines Landes ermöglicht, unter allen anderen Völkern gleichermaassen zu wirken. Schon das Concil zu Trident hat darum den Gebrauch der Landessprache beim Gottesdienste verboten. Erst in neuester Zeit wurde es der Competenz der Bischöfe überlassen, in beschränktem Maasse den Gebrauch einzelner Gesänge in der Landessprache zuzulassen (s. Kirchengesang). Der kirchliche Tonsetzer und Sänger bedarf daher unumgänglich des Verständnisses der kirchlichen Texte und muss sich dasselbe anzueignen suchen. Für die der lateinischen Sprache Unkundigen empfiehlt sich D. Mettenleiter, »Fassliche und praktische Grammatik der katholischen Kirchensprache für Chorregenten, Lehrer, Laienbrüder und Ordensfrauen« (Regensburg, 1865).

Kirchenstyl ist die Fassung, in der ein zur Erweckung der Andacht und zum Gottesdienst bestimmtes Tonwerk oder Tonstück geschrieben sein soll. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muss natürlich diejenige Musik sein, welche nur als Ausdruck der Liebe und Andacht aus dem Innern des Tondichters hervorgeht, alles Weltliche nicht beachtend, alles Aeusserliche verschmähend. Einfachheit, Ernst, ruhige Würde und Kraft also charakterisiren den K., der ausserdem auch die strengste Befolgung der Satzregeln beansprucht (s. Styl und Stylarten).

Kirchentöne oder Kirchentonarten (latein.: *modi, toni*) nennt man noch heute jene Tonsysteme, die in der Entwickelungszeit der abendländischen Musik entstanden. Der Unterschied der K. von den jetzt gebräuchlichen Tonarten besteht darin, dass in der Scala jener nur die heutige diatonisch genannte Tonfolge Anwendung findet und zwar zumeist die Ganz- und Halbtöne in anderer Folge als in unserem *C-dur*. Die abendländisch genannte Kunst ist, wenn sich auch ihre Anfänge bis ins hohe Alterthum hin verfolgen lassen, unmittelbar ein Kind des Christenthums. Das Christenthum pflegte den die Sinne ohne Philosophie berückenden Theil der antiken musikalischen Kunst im Cultus, um in Massen eine Empfänglichkeit für eine gleichartige phantastische Entgegennahme von Glaubenslehren zu schaffen. Kunstlehre war nicht Bedürfniss und wurde wo möglich als heidnisches Machwerk verabscheut. Die traditionellen Gesänge reichten ja Jahrhunderte hindurch aus, und es war schon eine grosse Aufgabe für die ersten Christen, solche zu lernen und nur annähernd correct zu erhalten, da die ersten Gläubigen meist dem niedern Stande angehörige, jedes höheren Wissens baare Menschen der verschiedensten Völker waren. Zum Leiter einer Gemeine selbst erwählte man stets Glaubens-, nie Wissensstarke. Die von diesen gepflegten Gesänge waren dem hebräischen Gottesdienste ent-

nommen, und die Erhaltung derselben konnte selbstredend in frühester Zeit nur eine vielfach erschwerte sein. Diese Gesänge, welche beim Gottesdienst der ersten Christen praktisch verwerthet wurden, mussten, da sie, wie erwähnt, meist nur von durchaus ungeübten Sängern ausgeführt wurden, allmälig alle feineren Klangverhältnisse, wenn solche vorhanden waren, verlieren und sich auf den Gebrauch der diatonischen Klangfolge in beschränktem Umfange zurückführen. Wahrscheinlich mischte sich in den von Judäa entfernten Ländern allmälig auch manche heidnische Melodie, einigermaassen nach den hebräischen Kunstformen (Hymnen und Psalter) gemodelt, mit den ursprünglichen.

Wenn nun auch späterhin bei dem mehr öffentlichen Auftreten der Christen einzelne Förderer der Lehre und Gemeindevorsteher auf Roms, Alexandriens, Athens u. A. Schulen die Weisheit und Künste der Alten genauer kennen gelernt hatten, so war dennoch die Einwirkung dieses Wissens auf die Musik beim Cultus nur immer eine sehr beschränkte. Je nach dem Wirkungskreis der Lehrer oder Gemeindevorsteher gestaltete sich der Umkreis gleichartig ausgeführter Gesänge gemeinde- oder kreisweise, und als einzelne Völker in den Besitz von Bibelübersetzungen gelangten, mag mit dieser sich eine volkliche Gleichheit ausgebildet haben; eine Musiklehre war jedoch nur eine subjective Darlegung des augenblicklich Bestehenden nach griechischem Vorbilde, da kein anderes in der gebildeten Welt bekannt. Nur absolut praktisch heidnisches Gepräge in der Ausführung wurde vermieden, wie der Bericht des Clemens von Alexandrien, 190 n. Chr., beweist, der in Bezug auf die beim Gottesdienst verwendbaren Instrumente sagt, dass die Kithara, Trompete, der Psalter und die Harfe anzuwenden, Pfeifen und Flöten jedoch, als vorzüglich von den Heiden im Tempel gebraucht, durchaus zu verdammen seien. Nicht unerwähnt bleibe, dass vielleicht eine Bibelstelle mit dazu beitragen kann, die früheste Entwickelung der abendländischen Kunst und somit auch die der K. aufzuhellen. Der zweite Brief des Paulus an die Colosser spricht im 14. Capitel über Reden mit Zungen und Weissagen. Eine Auslegung dieser Stelle mit der Musik in Beziehung gebracht, gäbe vielleicht nicht allein ein wirkliches Verständniss dieser Stelle, sondern möglicherweise auch einen Aufschluss über eine gewisse schon vorhandene Musiktheorie der ersten Christen, besonders wenn man hierzu noch die nach des Bischofs Ignatius von Alexandrien in Syrien Beispiel allgemein gewordene Sitte, die Evangelien und Episteln, das Vaterunser und die Einsetzungsworte, wie kurze Gebete vom Altare aus abzusingen, in Miterwägung zieht. Um dafür noch Beweise zu geben, dass vorzüglich die hebräische Sangweise in vielen der frühesten christlichen Gemeinden nachzuahmen versucht wurde, sei nur auf die uns bekannten Bemühungen des unter der Regierung des römischen Kaisers Trajanus, 98—117 n. Chr., lebenden Bischofs Romanus, die des Diakonus zu Edessa in Mesopotamien, Ephraem, sowie auf viele betreffende Stellen in den Werken des hebräischen Schriftstellers Philo hingewiesen. Wohl mag mancher musikbegabte gelehrte Gemeindevorsteher, dem die damals fast allein gekannte griechische Theorie der Musik bekannt war, nach dieser sich eine eigene geschaffen haben, doch ist der Welt bisher keine solche Schöpfung bekannt geworden, die auf die abendländische Kunst und die Ausbildung der K. insbesondere sich als wesentlich einwirkend bemerkbar gemacht hat.

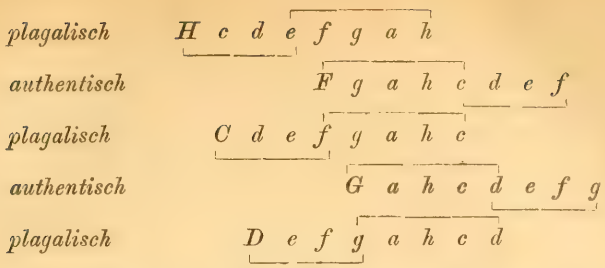
Die vielfachen Abweichungen der Kirchengesänge unter einander, theilweise, wie erwähnt, durch Einführung örtlich beliebter nicht hebräischer Sangweisen, theilweise durch die Bibelübersetzungen in verschiedene Sprachen, die oft andere Betonungen im Gesange und mehr Töne forderten, und andere Ursachen veranlasst, zogen im 2. Jahrhundert bei dem Gedanken, eine katholische Kirche zu schaffen, vielfach die Aufmerksamkeit der hervorragendsten Bischöfe auf sich und regten zu Bemühungen an, diesem sich immer vergrössernden Uebel abzuhelfen. Die erste derartige allgemeineren Anklang findende Bemühung ging von Ambrosius, von 374—397 Bischof zu Mailand, aus, der die

Gesänge, welche schon damals gewöhnlich und später immer mit lateinischem Text ausgeführt wurden, in Bezug auf deren Tonliches in gewisse Gruppen theilte. Ambrosius verwarf hauptsächlich jede Chromatik, welche von einigen in der griechischen Kunst Bewanderten zuweilen in Gebrauch gezogen wurde, und fand einzig die Klänge der diatonischen Folge zu Kirchengesängen geeignet. Aus diesen Klängen geschaffene Gesänge, die mit dem gleichen Tone in der Tiefe schlossen, stellte er in eine Abtheilung, und fand sich, weil die damaligen Melodien selten über eine Quinte im *Ambitus* (s. d.) hinausgingen, nur veranlasst, folgende vier Klassen aufzustellen, denen er die lateinischen Benennungen:

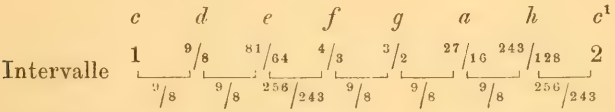
tonus primus D E F G A
tonus secundus E F G A H
tonus tertius F G A H c
tonus quartus G A H c d

gab. Die Halbtöne in der ersten Quinte aufwärts dieser Tonfolgen berücksichtigt, findet man in jeder Lage dieselben auf anderen Stufen erscheinen und dadurch einen wirklich ins Gehör springenden Unterschied derselben sich bemerkbar machen. Diese Beachtung der Lage des Halbtons war wahrscheinlich der Ursprung der Wesenheit, welche die abendländische Kunst später dem *Semitonium modi* (s. d.) abfühlte. Eine Tonfolge auf *H* wurde wohl der falschen Quinte wegen verworfen und die auf *A* und *C* basirenden als schon den vorhandenen auf *D* und *G* im kleinen *Ambitus* gleiche angesehen. Wenn auch Ambrosius in tonlicher Beziehung die Kirchengesänge planirte, indem er jedes Chroma, das, wie schon angedeutet, wahrscheinlich der griechischen Kunst nachgebildet, durchaus von dem heutigen verschieden war, verwarf, befleissigte er sich doch, die Rhythmik der Gesänge zu conserviren. Denkt man sich die damaligen Christengemeinden als solche, wo eine nicht gerade grosse Zahl von Menschen beim Gottesdienste zusammen sang, so wird man in der Rhythmik der Gesänge eine hochschätzbare Eigenheit derselben finden müssen. Diese Rhythmik freilich wurde beim Anwachsen der Gemeinden allmälig ebenso verschiedenartig in den christlichen Kirchen, wie in den ersten Jahrhunderten die Tonelemente der Kirchengesänge und führte endlich den thatkräftigen, musikkundigen Papst Gregor I., 590 n. Chr., auf die Planirung derselben. Ausserdem aber hatte der vergrösserte *Ambitus* der Melodien, sowie die vielleicht bisher nicht beachtete Eigenheit mancher derselben, dass sich der Hauptton ihres Tonkreises in der Mitte der verwertheten Klänge befand, während der Endton eine Quarte tiefer als die sonst gewohnten, auf den Gedanken geführt, solche Melodien als eine besondere Abtheilung zu betrachten. Die mangelhafte Kenntniss der griechischen Wissenschaft der Octavgattungen (s. d.), welche schon die griechischen Benennungen: dorische, phrygische, lydische und mixolydische Tonart für die ambrosianischen Tonarten bewirkt hatte, führte in jener Zeit zu der Aufstellung der vier authentisch (s. d.) und plagalisch (s. d.) genannten Kirchentonarten, deren Aufstellung, wie so manches andere Musikalische, man Gregor I. zuschrieb. Zuweilen findet man die plagalisch genannten Tonarten auch als *toni secundarii* aufgeführt, im Gegensatz zu den *toni primarii* genannten. Folgende Tabelle macht die früheste Theorie dieser Kirchentonarten anschaulich:

authentisch D e f g a h c d
plagalisch A h c d e f g a
authentisch E f g a h c d e

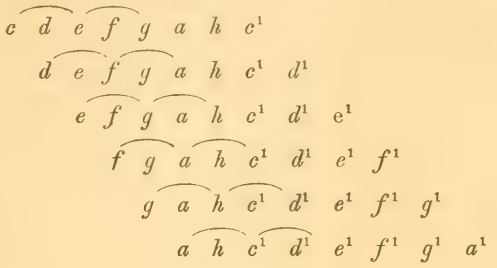


Die Uebereinstimmung zwischen den authentischen und plagalischen K.n besteht in der gleichen Quinte und Quarte, und der Unterschied in der verschiedenen Anordnung derselben, wie es die oben hinzugefügten Klammern bemerkbar machen. Je mehr sich Gebildete den Christengemeinden anschlossen, um so mehr befleissigten sich diese, die Regeln der griechischen Musik nach ihrer Erkenntniss der sich erst bildenden abendländischen Kunst anzupassen. Dies geschah sowohl in Bezug auf die Feststellung der diatonischen Klänge selbst, als auch in Bezug auf die Theorie über die K. Ersteres scheint hier zwar mehr nebensächlich, doch war es wesentlich, wenn man die spätere Bevorzugung der jetzt *Dur* (s. d.) und *Moll* (s. d.) genannten Octavgattungen verfolgt und welchen Antheil hieran die pythagoräische Terz nahm, indem sich durch diese bei dem gesteigerten Bemühen, mehrere Töne gleichzeitig zu singen, das *Semitonium modi* entwickeln musste. Hucbald (840 bis 930), einer der ältesten Musikschriftsteller des Abendlandes, hat über diese Tonfeststellung, die noch bis ins 18. Jahrhundert von manchen holländischen Glockenspielen geboten wurde, Näheres mitgetheilt. Derselbe wendet sogar noch die griechischen Tonnamen an und hält für die diatonischen Klänge der *C*-leiter folgende Verhältnisse geboten:



Erst mit der durch die höhere Ausbildung der Harmonie sich Bahn brechenden Gehörsabwägung der Klänge und dadurch geforderten anderen Intervallberechnung, besonders nach der Einführung sämmtlicher Halbtöne, verschwindet diese der griechischen Kunst entnommene diatonische Klangfeststellung gänzlich. — Wie hier die griechische Musiktheorie zu einer Starrheit des angewandten Tonreiches führte, die lange einer Entwickelung der abendländischen Kunst hemmend entgegen trat, so sieht man auch aus ähnlichen Gründen nach einander vielfach von einander abweichende Gesetze über die K. zeitweise zur Herrschaft gelangen, trotzdem die Kirchengesänge schon viele Eigenheiten, wie z. B. einen über den Tetrachord hinausgehenden *Ambitus*, ohne dass man in demselben zu moduliren glaubte, besassen, die mit diesem Maasse nicht zu messen möglich war. Ausser diesen Einflüssen auf die Gesetze über die K. machten sich dann auch noch aus frommen Gemüthern entsprossene mystische Anschauungen über dieselben breit, die ähnlich der Charakteristik der modernen Tonarten erst nach voller Ausbauung als durchaus ungenügend sich ergaben. Von diesen Theorien über die K. seien hier nur die bekanntesten, in der Zeit vom 6. bis zum 10. Jahrhundert zeitweise zur Geltung gekommenen aufgeführt. Cassiodor (vgl. Gerbert, »*mus. sacr.*« I. p. 17) gründet im 6. Jahrhundert auf eine eigene Feststellung der Wohlklänge die Theorie von fünfzehn K.n; Remigius von Auxerre (s. in demselben Werke p. 65) stellt im 9. Jahrhundert fünf *toni principales* auf und bemerkt, dass jeder derselben zwei Nebentöne, ähnlich den griechischen *Hypo-* und *Hyper*tönen, habe; Berno Augiensis begründet im 11. Jahrhundert eilf K., erwähnt

jedoch, dass auch eine Aufstellung von zehn K.n sich Geltung verschafft habe. Mit Guido von Arezzo gewann die Aufstellung von acht K.n, die man bald durch Zahlen, bald durch griechische Namen kennzeichnete, allgemeinere Verbreitung. Später glaubte man auch in der Melodie des 113. Psalms, in Luther's Bibelübersetzung der 114. und 115., in dem man ein Vorbild der Auswanderung aus der Knechtschaft des Gesetzes zu der Freiheit des Evangeliums zu finden glaubte, eine eigene Tonart zu entdecken, die man *tonus peregrinus*, d. i. Pilgerton, nannte. Als man die Ansprüche einer Harmonisirung der Melodie in Mitbeachtung bei Feststellung der Tonart zog, nahm man auf jeder Stufe der diatonischen Folge, die einen Dreiklang in der Folge besass, eine K. an, und erhielt so folgende sechs:



Glarean, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts diesen K.n die noch jetzt gebräuchlichen griechischen Namen beilegte, fügte denselben noch sechs plagalische K. hinzu und schuf die Theorie von zwölf K.n.

authentische K.		plagalische K.	
1. dorisch:	*d e f g a h c d*	1. hypodorisch:	*a h c d e f g a*
2. phrygisch:	*e f g a h c d e*	2. hypophrygisch:	*h c d e f g a h*
3. lydisch:	*f g a h c d e f*	3. hypolydisch:	*c d e f g a h c*
4. mixolydisch:	*g a h c d e f g*	4. hypomixolydisch:	*d e f g a h c d*
5. aeolisch:	*a h c d e f g a*	5. hypoaeolisch:	*e f g a h c d e*
6. ionisch:	*c d e f g a h c*	6. hypoionisch:	*g a h c d e f g*

Vgl. H. L. Glareanus, »*Dodecachordon*« (Basel, 1547). Dies Werk, wenn es auch im Allgemeinen gerade keine Klarheit über die K. selbst giebt, ist jedoch besonders der darin gebotenen Beispiele von Compositionen halber von Werth. Wichtiger ist die »*Exercitatio musica de modis musicis, quos vulgo tonas vocant, recte cognoscendis et dijudicandis*« von Sethus Calvisius (Kahlwitz), die mit einer andern Abhandlung von demselben Verfasser: »*de initio et progressu musices*« etc. zusammen in Leipzig 1600 erschien und über denselben Gegenstand Ausführlicheres und Klareres bringt.

Neben diesen verschiedenen musikalischen Gründen für die Aufstellung der K. fanden sich fromme Gemüther gedrungen, eine rein religiöse Begründung für dieselben anzunehmen. A. B. Marx lässt sich hierüber folgendermaassen in Kürze aus: »Die vier Tonarten wurden mit den vier Elementen, oder Jahreszeiten, oder Temperamenten, oder Evangelisten parallelisirt; acht Tonarten erinnerten daran, dass acht Tage nach der Geburt Christus dem Vater geweiht worden, acht Tage nach der Kreuzigung auferstanden sei, und achtfach die Freuden der Seligkeit seien. Die beiden ungleichen Hälften der Octave, *c, d, e, f* und *g — g, a, h* und *c*, deren verschiedene Zusammenstellung die authentische und plagale Tonfolge hervorruft, sollte sinnbildlich das alte und neue Testament, oder die Liebe Gottes und des Nächsten, oder das thätige

und beschauliche Leben andeuten; andere Auslegungen bezogen sich auf die Bewegung der Himmelskörper, auf die Verrichtung verschiedener Organe bei Hervorbringung der menschlichen Stimme und dergleichen mehr.« Diese Begründungen hatten jedoch gar keinen Einfluss auf die musikalisch theoretischen Feststellungen über dieselben, sondern dienten mehr zur Illustration der Gesetze selbst. Die theoretischen Bestimmungen über das Wesen der K. haben sich in keiner Zeit mehr verändert, als im Laufe des 16. Jahrhunderts, jener Zeit der Reformation, der Entdeckung neuer Welten, der des gänzlichen Ausbaues des abendländischen Tonreichs und der ersten, noch bis heute fast unerreicht dastehenden musikalischen Kunstwerke der niederländischen Schule. Noch im Anfange jenes Jahrhunderts, zu Glarean's Zeiten, beachtete man in den mehrstimmigen Kunstgesängen nicht alle zugleich tönenden Klänge als die Tonart bestimmend, sondern man klassificirte jeden Tongang nach seinen gebotenen Tönen, indem man z. B. sagte, dass der Bass eines Satzes dorisch sei, der Tenor hingegen phrygisch und der Discant äolisch. Somit fanden modulatorische Ausweichungen nur in der einzelnen Stimme statt, nie im ganzen Tongewebe.

Schon um die Mitte dieses Jahrhunderts hin mag diese Theorie vielfach wankend geworden sein, besonders bei der Anwendung auf polyphone Kunstschöpfungen, da dort die Qual aller damaliger Musikschüler, wie Mattheson das so berüchtigte *mi-fa* (s. d.) nannte, schon, wenn es in einer Stimme an anderer Stelle erschien, ein Gleiches in den anderen Stimmen nach sich zog und die geläufige theoretische als eine nicht ausreichende kennzeichnete. Für den *cantus planus* jedoch war und blieb obige Theorie noch in voller Blüthe und ermöglichte bei den glaubenseifrigen Protestanten, dass tausende von musikalischen Liedesschöpfungen in den K.n entstanden, von denen noch jetzt viele im täglichen Gebrauch sind und zu den schönsten Kunstblüthen gezählt werden, da heute solche zu schaffen, wohl schwerlich Jemand gelingen möchte. Man durchblicke nur die religiösen Lieder aus jener Zeit, wie sie Jos. Balth. König's »Harmonischer Liederschatz« (Frankfurt a. M., 1767 bis 1788) bietet, der allein über 1900 derartige Melodien aufweist, sowie andere ähnliche Werke, und man muss über diese Zahl schon in Erstaunen gerathen, selbst wenn man nicht einmal in Erwägung zieht, dass doch mehr Lieder verloren gingen, als erhalten geblieben sind. Jedem wird dabei einleuchten, dass die grösste Schöpfungskraft eines Tonsetzers nicht so viele hervorragende Kunstwerke zu bieten vermocht hätte, wenn nicht eben die religiöse Begeisterung von den alten K.n durchgeistigt gewesen wäre. Welcher moderne Componist vermöchte, wie Heinrich Schütz, ohne sich zu erschöpfen, zu dem Psalm 157 neun choralartige Melodien zu schaffen und, wie derselbe, zu dem Liede »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« 44 verschiedene Sangweisen, von denen 5 der dorischen, 10 der hypodorischen, 2 der phrygischen, 6 der mixolydischen, 11 der äolischen, 7 der ionischen und 3 der hypoionischen Tonart angehörten?!

Wenn wir diese Blüthen des Kirchengesanges dem Geiste der K. in dem protestantischen Theile der christlichen Kirche entspriessen sehen, der vorzüglich den gleichzeitigen Gesang aller Gemeindemitglieder zu befördern sich bemühte, so sehen wir bei den Katholiken, die im Cultus den Kunstgesang geschulter Sänger bevorzugten, sich eine Wandlung in der Theorie über die Tonart von Musikstücken ausbilden, die allmälig zu der überwuchernden Anwendung zweier K., nämlich zu den modernen Tonarten, führte. Anbahnend wirkten darauf besonders die in Giuseppo Zarlino's Werk »*Instituzione armoniche*« (Venedig, 1562 bis 1573) ausgeführten Ideen über den Gebrauch der Halbtöne hin. Wenn bis dahin in der Tonschrift nur ein ♭ als Erniedrigungszeichen für den von uns *h* genannten Klang zur Anwendung kam (s. den Artikel *B*), so war dennoch schon lange der Gebrauch und wurde als vorausgesetztes Fachwissen der geschulten Sänger betrachtet, ein Intervall je nach der Anforderung der Harmonie zu erhöhen oder zu erniedrigen. Die Fach-

sänger wurden durch das Transponiren von Tonstücken, *tuoni finti* oder *transportati* in der Kunstsprache genannt, und durch die Singübungen mit den Guidonischen Sylben (s. Guido), mit den Tonstufenveränderungen jahrelang geplagt und dadurch in geläufigster Weise bekannt, so dass sie solche, selbst wenn sie ihnen in der Tonschrift nicht angegeben wurden, fast stets ohne Fehler nach damaligen Anforderungen ausführten. Der schaffende Kunstsinn der Meister des 17. Jahrhunderts bemühte sich schon in diesem Geiste, welcher erst nach jahrelangen Anstrengungen allen Musikern wirklich bewusst wurde. Die grössten Componisten zu Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts hingegen strengten sich noch an, diese Entwickelung der abendländischen Kunst als die höchste Blüthe der K. aufzufassen. Denselben Weg betrat selbst noch Gabrieli (vgl. Winterfeld, »J. Gabrieli und sein Zeitalter«), trotz der schon in seinem Zeitalter völlig ausgebildeten Theorie der modernen Tonarten, welcher sich nur bemühte, den einer alten Zeit entsprossenen oft hart erscheinenden Melodien eine dem Zeitgeiste gemässe Harmonie zuzufügen.

Die schon zu Ende des 16. Jahrhunderts allgemein klar gewordene Idee, dass ein in der Harmonie erschienener, ursprünglich der diatonischen Folge fremder Ton eine Modulation des ganzen Tonstücks bewirkte, sowie die Annahme von zwölf verschiedenen Tongattungen, welche oft selbst transponirt wurden, musste die Erkennung der Modulation als eine grosse Wissenschaft erscheinen lassen. Demgemäss sehen wir auch in dieser Zeit die gelehrtesten Theoretiker und Praktiker auf diesen Zweig der Musiktheorie ein besonderes Gewicht legen. In dem eben angeführten Werke hat Winterfeld es versucht, jene Zeitanschauungen in klarster Weise auseinander zu setzen und ist Jedem, der über diese Zeiten des Ringens der jungen erkeimenden abendländischen Tonartenwissenschaft und den Anstrengungen der alten Theoretiker, diesen Anfang in den alten Rahmen nur als Focus einzufügen, sich unterrichten will, das Studium der Auseinandersetzung in diesem Werke Thl. I. S. 73 bis 108 zu empfehlen. Nach dieser Zeit wurde die Theorie der K., je nachdem die der modernen Tonarten obsiegte, immer mehr vernachlässigt, so dass sie endlich, wie bei Beginn einer christlichen Musik die griechische Musiktheorie, allmälig nur noch von Wenigen studirt, in subjectiver Art aufgefasst und in übertriebener Weise angepriesen wurde. In neuester Zeit endlich hat sich eine mehr vorurtheilsfreie Meinung über die alten K. herausgebildet, welche die in hoher Begeisterung geschaffenen Gebilde aus jener Periode als seltene Edelsteine schätzt und denselben gemäss der Zeitempfindung eine harmonische Fassung zu geben erstrebt. Die Specialartikel dieses Werkes weisen diese bei jeder einzelnen Kirchentonart insbesondere nach, weshalb dieselben ebenfalls nachzulesen sind. C. Billert.

Kirchentrio, eine nicht mehr gepflegte Musikgattung, war in früherer Zeit ein im strengen, gebundenen Kirchenstyle geschriebenes fugenartiges Musikstück für zwei Violinen und Bass.

Kirchenweise, s. Kirchenmelodie.

Kircher, Athanasius, ein deutscher Polyhistor, geboren am 2. Mai 1601 zu Geiss im Fulda'schen, betrieb mit Eifer von Jugend auf Physik, Mathematik, orientalische Sprachenkunde und Musik, letztere sowohl speculativ als praktisch. Nachdem er 1618 Jesuit geworden war und hierauf als Professor in Würzburg Physik und Mathematik gelehrt hatte, ging er in Folge der Unruhen des dreissigjährigen Krieges 1635 nach Avignon, wo er zwei Jahre hindurch bei den reichen Jesuiten seinen Studien oblag. Im Begriff, nach Deutschland zurückzukehren, berief ihn der Papst nach Rom. Hier lehrte er anfangs am *Collegium romanum* Mathematik. Später ohne Lehramt, beschäftigte er sich mit dem Studium der Hieroglyphen und anderen archäologischen Gegenständen. In Rom gab er auch seine meisten Schriften heraus, die ihn zu grossem Ansehen brachten. Er starb daselbst am 30. Octbr. 1680. Unter

seinen vielen, zum Theil sehr schätzenswerthen Werken handeln von der Musik: »*Ars magnetica*« (Rom, 1641; Köln, 1643; 3. Aufl. Rom, 1654), deren drittes Buch vom Magnetismus in der Musik lehrt; »*Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in decem libros digesta etc.*« (2 Bde., Rom, 1650; deutscher Auszug von Andr. Hirsch: Schwäbisch-Hall, 1662), sein Hauptwerk, enthält neben vielen sonderbaren Grillen und abenteuerlichen Vermuthungen doch auch manches Gute und Brauchbare über die Natur der Klänge, über theoretische und praktische Musik, über die Musik der Hebräer und Griechen, über Tonwerkzeuge, über physische und moralische Wirkung der Musik auf den Menschen u. s. w.; »*Oedipus aegyptiacus*« (4 Bde., Rom, 1652 bis 1655), worin er die Erklärung einer grossen Anzahl von Hieroglyphen nebst Manchem, was zur Musik der alten Aegypter gehört, vorträgt; »*Phonurgia nova etc.*« (Kempten, 1673; 2. Aufl. 1683; deutsch von Agatho Carione: Nördlingen, 1684), allerlei merkwürdig Akustisches bringend. Eine Selbstbiographie K.'s nebst seinen Briefen erschien nach seinem Tode (Augsburg, 1684). — Mit Recht wird K. für einen der ausgezeichnetsten und vielseitigsten Gelehrten seiner Zeit, sowie für einen der fruchtbarsten Schriftsteller der Gesellschaft Jesu gehalten. Dies hindert aber nicht, Vorsicht beim Gebrauch seiner Schriften anzuempfehlen (von denen übrigens die über Alterthumskunde die geschätztesten sind), da er viel Wunderliches und Absurdes aufgenommen hat.

Kirchgessner, Marianne, die grösste Harmonicaspielerin des 18. Jahrhunderts, geboren 1770 zu Waghäusel bei Bruchsal, wo ihr Vater Kammerzahlmeister war, erblindete in ihrem vierten Jahre in Folge der Blattern, fand aber, da sie aussergewöhnliches Musiktalent zeigte, in dem Freiherrn von Beroldingen zu Speier einen grossmüthigen Beschützer. Dieser liess sie bei dem Kapellmeister Schmittbauer in Karlsruhe Harmonica lernen, und im J. 1791 konnte sie in Begleitung ihres treuen Freundes, des Rathes Bossler aus Speier, grosse Kunstreisen antreten, die sie nach München, Wien, Dresden, Berlin, Hamburg (1792), Kopenhagen und Holland führten. Ueberall erregte sie das grösste Aufsehen und wurde von Mozart und Naumann durch hohes Lob ausgezeichnet. Von 1794 bis 1796 entzückte sie die Engländer und hatte das Glück, durch einen Londoner Augenarzt einen Gesichtsschein zurückzuerhalten. Im J. 1796 kehrte sie nach Deutschland zurück, liess sich wieder in Hamburg hören und bereiste dann Russland. Endlich liess sie sich in Gohlis bei Leipzig nieder, wo sie sich ankaufte. Noch einmal, 1808, trat sie eine grössere Reise an, auf der sie jedoch in Schaffhausen am 8. Decbr. 1808 der Tod in Folge einer Brustentzündung ereilte, als sie eben im Begriff stand, die Schweiz zu besuchen. Ihre Biographie verfasste und veröffentlichte ihr Freund und Begleiter Bossler (Leipzig, 1809).

Kirchhof, Andreas, vorzüglicher Instrumentalmusiker, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Kopenhagen. Nach Schacht's »*Bibliotheca musica*« hat er viele ausgezeichnete, aber ungedruckt gebliebene Werke componirt. — In neuester Zeit hörte man von einem Theaterkapellmeister Julius K. in Breslau, der daselbst 1848 eine Oper seiner Composition, »Andreas Hofer«, aufführte, die den tüchtigen, durchgebildeten Musiker zeigte. Später war er in gleicher Eigenschaft am Stadttheater in Ulm angestellt. Im Druck sind Lieder von ihm erschienen.

Kirchhof, Gottfried, bedeutender deutscher Clavier- und Orgelvirtuose und Componist, geboren am 15. Septbr. 1685 zu Mühlbeck im Amte Bitterfeld, war im Clavierspiel und in der Composition Zachau's Schüler in Halle und fungirte seit 1709 als Kapellmeister beim Herzog von Holstein-Glücksburg, seit 1711 als Organist an der Benedictinerkirche zu Quedlinburg. Als Musikdirektor und Organist der St. Marienkirche in Halle 1714 angestellt, blieb er in diesem Amte trotz mehrfacher ehrenvoller Offerten an Höfe, bis zu seinem Tode im März 1746. Seine Suiten und variirten Choräle für Orgel

werden sehr gelobt, ebenso sein in Amsterdam erschienenes »*A B C musical*«, enthaltend Präludien und Fugen aus allen Tonarten für Clavier.

Kirchhoff, ausgezeichneter und gefeierter deutscher Harfenvirtuose, von dem aber nichts weiter bekannt ist, als dass er 1722 in Sachsen geboren und nach mehreren Aufsehen erregenden Kunstreisen 1770 in Kopenhagen als königl. Kammermusiker angestellt worden ist. Er starb daselbst im Febr. 1799 und hat auch für sein Instrument componirt, aber nichts veröffentlicht.

Kirchmayer, Georg Kaspar, deutscher Gelehrter, geboren 1635 und wahrscheinlich an der Universität zu Wittenberg lehrend, schrieb u. A. »*De tarantula*« (Heilung des Tarantelbisses durch die Musik), welche Schrift sich in seinen gesammelten Dissertationen (Wittenberg, 1669) befindet. — In derselben Zeit und an derselben Universität wirkte ein Professor der Philosophie, Theodor Kirchmaier, welcher eine Dissertation, betitelt: »*Schedisma physicum de viribus mirandis boni consonii*«, verfasst hat.

Kirchner, Johann Heinrich, musikgebildeter deutscher Theologe, geboren um 1775 zu Buchlohe in Mecklenburg, wo sein Vater Cantor und auch bekannt als Kirchen- und Sinfoniecomponist war, studirte in Jena Theologie und ging als Predigamtscandidat nach Rudolstadt, nahm jedoch um 1799 die Cantorstelle an der dortigen Stadtkirche an, bis er 1801 dritter Diaconus dieser Kirche wurde. Als Componist veröffentlichte er »Arien zum Gebrauch für Singchöre in Partitur« (1. und 2. Sammlung, Arnstadt, 1800 und 1802) und hinterliess ungedruckt u. A. den 149. Psalm. Von grösserer Bedeutung jedoch ist ein von ihm verfasstes »Theoretisch-praktisches Handbuch zu einem für künftige Schullehrer nöthigen musikalischen Unterricht« (Arnstadt, 1801).

Kirchner, Kaspar, einer der besseren deutschen Componisten zu Anfang des 17. Jahrhunderts, war nach vollendeten Universitätsstudien von 1618 bis 1621 Cantor in seiner Geburtsstadt Bunzlau und hierauf Rath in Liegnitz, wo er am 16. Juni 1627 an der Pest starb. Er hat sich um die Kunstbildung seiner Gegend sehr verdient gemacht, und ein ihm von seinen zahlreichen Schülern in Bunzlau errichtetes Denkmal bekundet, welcher grossen Verehrung er als Tonkünstler sowohl wie als Dichter genoss.

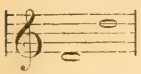
Kirchner, Theodor, hervorragender deutscher Clavier- und Gesangscomponist, geboren im J. 1824 zu Neukirchen bei Chemnitz, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung auf dem Conservatorium in Leipzig und lenkte zuerst durch die sinnige Composition von Liedern die Aufmerksamkeit auf sich, denen abwechselnd nicht minder fein gedachte und ausgearbeitete Claviersachen kleineren Umfangs folgten. Geringeren Anklang fanden seine grösseren Instrumentalcompositionen, die er im Laufe der Zeit mehrfach zur Aufführung bringen liess, und selbst ein Streichquartett in *G-dur*, welches seit 1875 das viel gespielte Repertoirstück des berühmten Florentiner Quartettvereins bildet, scheint nicht dazu bestimmt zu sein, durchzudringen. Bis jetzt erscheint K.'s sehr liebenswürdiges, durch Rob. Schumann's Richtung vortheilhaft angeregtes Talent als ein in den Grenzen der Liedcomposition für Pianoforte zwei- und vierhändig, sowie für Gesang sich am glücklichsten bewegendes. — K. selbst lebte bis zur neuesten Zeit in der Schweiz, bis 1862 als Organist in Winterthur und hierauf als Musikdirektor und Lehrer für Orgel und Pianoforte in Zürich. Anfangs Octbr. 1875 folgte er einer Berufung zum Direktor der königl. Musikschule in Würzburg, gab diese Stellung aber schon im December desselben Jahres wieder auf und siedelte nach Leipzig über.

Kirchrath, Rainer, deutscher Kirchensänger am Dom zu Köln um 1750, später Vicar zu Bonn, veröffentlichte ein »*Theatrum musicae choralis*, d. i. kurze und gründlich gelehrte Verfassung der Aretinischen und Gregorianischen Singkunst« (Köln, 1782).

Kirchweihe nennt man die religiöse Handlung, durch welche eine neu erbaute oder ihrer Bestimmung eine Zeit lang entzogene Kirche dem gottesdienstlichen Gebrauche feierlich gewidmet wird. Die Kirchweihe wurde seit

dem 4. Jahrhundert Sitte. Bei den Katholiken wird sie von den Bischöfen unter Besprengung der Wände mit Weihwasser und anderen Gebräuchen, bei den Protestanten von den Superintendenten durch eine Rede vollzogen. Schon in der alten Kirche wurde der Tag der K. ein jährliches Fest, welche Sitte sich bis heute in einem grossen Theile der christlichen Welt erhalten hat. Man pflegt dieses Fest das Kirchweihfest, auch Kirchmesse, und im gemeinen Leben zusammengezogen Kirmess oder Kirmse zu nennen, weil es in der römischen Kirche üblich ist, zum Andenken an die Stiftung einer Kirche eine feierliche Messe zu halten.

Kirdan ist der Name des 14. und 21. Tones des Qânon (s. d.) genannten arabischen Tonwerkzeugs, welche Töne nach unserem System durch die Noten



aufzuzeichnen sind. O.

Kirdaniah nennen die Araber eine ihrer sechs abgeleiteten Tonarten, deren Grundtöne sich jedoch in keinem Werke aufgezeichnet finden, da, wie ein ungenannter arabischer Schriftsteller, dessen sich Villoteau bediente, sagt: ihre Verschiedenheit von einer der nicht abgeleiteten unmerklich sei. O.

Kirkman, Johann, holländischer Tonkünstler, geboren um die Mitte des 18. Jahrhunderts, lebte seit 1782 in London und war daselbst Organist an einer reformirten Kapelle. Er starb 1799 zu Norwich an der Schwindsucht. Von ihm: zwei-, vierhändige und Duo-Sonaten für Clavier, Trios, Rondos, Orgelstücke, Balladen und andere Gesänge.

Kirmayr, Wolfgang, angenehmer und beliebter deutscher Componist, war Kammermusiker des Kurfürsten Franz Clemens von Baiern in München, wo er auch 1795, geschätzt besonders wegen seiner Serenaden und Notturnos, sowie als trefflicher Clavierspieler, starb. — Sein Sohn, Friedrich Joseph, der sich aber Kirmair schrieb, geboren um 1770 zu München, studirte anfangs die Rechte, wandte sich aber dann der Virtuosenlaufbahn zu und besuchte, als Clavierspieler concertirend, Deutschland (1793), Italien, die Schweiz, Frankreich und Holland. Bei einem zweiten Aufenthalt in Berlin 1795 wurde er als Musiklehrer der Kronprinzessin, nachmaligen Königin Louise, sowie der Prinzessin Ludwig von Preussen angestellt, fungirte aber schon einige Jahre später, 1799, als Basssänger am Hoftheater zu Kassel. Seit 1803 war er herzogl. Concertmeister in Gotha, wo er 1814 starb. Auch seine Compositionen, besonders die für Clavier, bestehend aus Sonaten, Variationen und Solos, waren damals sehr beliebt. Geschrieben und veröffentlicht hat er sonst noch Sinfonien und Trios.

Kirms, Karl Ferdinand, hochbegabter blinder Virtuose und Componist, geboren am 20. Decbr. 1824 zu Dresden, war, da er in seinem vierten Jahre sein Augenlicht in Folge einer Entzündung eingebüsst hatte, von 1832 bis 1841 Zögling des königl. Blindeninstituts daselbst, zuletzt zugleich Musiklehrer und Dirigent eines Musikcorps seiner Mitschüler. Durch die besten Lehrer ausgebildet, hatte er auf Orgel, Clavier, Violine, Violoncello u. s. w. eine ganz bedeutende Fertigkeit gewonnen und fing auch an, sich als Componist auszuzeichnen. Nach seinem Austritte aus der Anstalt unternahm er erfolgreiche Kunstreisen durch Süddeutschland. Seit 1848 verweilte er in Donauwörth, wo er sich die Zuneigung des Chorregenten Pater Rampis gewann, der ihn in sein Haus aufnahm und der katholischen Kirche zuführte. Vor seinem öffentlichen Uebertritte jedoch starb K. plötzlich am 9. März 1854. — Er hat als Componist Erstaunliches geleistet und mit bewundernswerther Leichtigkeit gearbeitet. Im Druck erschienen sind von seinen Werken: drei Messen, eine Vesper, Gradualien für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs und kleinere Kirchenstücke, ferner Studien für die Violine und Lieder. Seine Manuscripte erwarb sein Wohlthäter Pater Rampis; sie bestehen aus einer sogenannten »Oelbergsandacht«, einem *Te deum*, zwei Misereres, zwei Litaneien, zwei kleinen

dreistimmigen Messen, einem Requiem nebst Libera, einer Vesper, Gradualien und Offertorien, sowie einigen Instrumentalsätzen und Liedern.

Kirnberger, Johann Philipp, gelehrter und berühmter Musiktheoretiker und Contrapunktist, wurde am 24. April 1721 zu Saalfeld im Thüringen'schen geboren. Der Ortsorganist unterrichtete ihn in der Musik, besonders im Clavier- und Orgelspiel, und K., der grosses Talent und Fleiss zeigte, durfte später diese Studien bei dem zur Zeit berühmten Organisten Kellner in Gräfenroda fortsetzen, bis er, 17 Jahre alt, nach Sondershausen ging und beim fürstl. Concertmeister Joh. Friedr. Meil das höhere Violinspiel und bei dem Hoforganisten Gerber Orgel und das Studium Bach'scher Werke trieb. Die letzteren entflammten ihn, ihren Meister selbst aufzusuchen, und schon 1739 begab er sich, mit Empfehlungen Gerber's versehen, nach Leipzig, wo ihm das Glück zu Theil wurde, Bach's Unterricht im Orgelspiel sowie in der Composition geniessen zu dürfen, den er auch mit beharrlichem Fleisse benutzte. Von 1741 bis 1751 lebte K. hierauf ununterbrochen in Polen und war daselbst Cembalist und Musikdirektor in den Kapellen mehrerer Magnaten. Zuletzt damals war er Musikdirektor im Nonnenkloster der Bernhardiner in Reusch-Lemberg. Dann ging er nach Dresden, wo er von Neuem das Studium der Violine, die ihm noch das beste Fortkommen versprach, unter Anleitung des Kammermusikers Fickler aufnahm. Bald darauf wurde er Violinist in der Kapelle Friedrich's II. in Berlin und endlich, auf Graun's Empfehlung hin, 1758 Kapellmeister der Prinzessin Amalie ebendaselbst. Diese Stellung gewährte ihm nicht nur ein reichliches Einkommen, sondern auch hinlängliche Musse zu gelehrten Arbeiten und zu Ertheilung von Unterricht, die er wohl benutzte. Nach langer, schmerzhafter Krankheit starb er in der Nacht vom 26. zum 27. Juli 1783 in Berlin. — In den letzten 25 Jahren seines Lebens beschäftigte er sich überwiegend mit der Theorie der Kunst, obgleich es ihm zur Composition nicht so sehr an Talent gebrach, als man allgemein annimmt, und er für die praktische Ausführung vollends grosses Geschick und Geschmack besass. Seine Compositionen, bestehend in Cantaten, Motetten, Psalmen, Chorälen, Liedern und Gesängen, sowie in Clavier- und Orgelfugen, Trios und Flötensolos, sind gelehrt und correct geschrieben, aber ohne die Anmuth, die man in der Blüthezeit des sogenannten galanten Styls in erster Linie finden wollte. Sie befinden sich meist handschriftlich in der königl. Bibliothek zu Berlin. Seine zum Theil berühmten theoretischen Werke und Schriften sind in chronologischer Folge: »Der allezeit fertige Polonaisen- und Menuetten-Componist« (Berlin, 1757); »Die Construktion der gleichschwebenden Temperatur« (Berlin, 1760); »Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie« (Berlin, 1773), welches Werk jedoch in Wahrheit nicht von ihm, sondern von seinem Schüler J. A. P. Schulz verfasst sein soll; »Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen versehen« (2 Bde., Berlin, 1774 bis 1776); »Grundsätze des Generalbasses, als erste Linien zur Composition« (Berlin, 1781; 2. Aufl. Wien, 1805); »Gedanken über die besonderen Lehrarten der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss« (Berlin, 1782); »Anleitung zur Singcomposition, mit Oden in verschiedenen Sylbenmaassen« (Berlin, 1782) und »Methode, Sonaten aus dem Aermel zu schütteln« (Berlin, 1783). Ausserdem hat er die meisten musikalischen Artikel in dem ersten Bande der Sulzer'schen »Theorie der schönen Künste« verfasst und fleissig, vielfach auch polemisch zu den von Marpurg herausgegebenen »Kritischen Briefen über die Tonkunst« (3 Bde., Berlin, 1761 bis 1763) beigetragen. Das von ihm ausgedachte neue Intervall, dem er die syllabische Benennung *I* gab, und das zwischen der übermässigen Sexte und kleine Septime (genaues Verhältniss 4 : 7) liegen sollte, ist eine speculative Grübelei, der zwar noch Fasch nachhing, die aber mit der in der Praxis einzig statthaften gleichschwebenden Temperatur unvereinbar, oder eben nichts als eine temperirte Septime ist (s. Temperatur). Unter K.'s Schülern sind

besonders Fasch, Schulz und Zelter zu nennen. Als Mensch wird K. als gemüthlos, hartherzig, pedantisch, maasslos eingebildet und zänkisch geschildert, eine Nachrede, welcher Inhalt und Form seiner Streitartikel und polemischen Vorreden nicht widersprechen.

Kirschner, Johann Aegidius, deutscher Tonkünstler, war um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts Cantor in Schmalkalden und erleichterte und verbesserte den Gesangunterricht in den Elementarschulen seiner Gegend, zu welchem Zwecke er u. A. eine »Gesangbildungslehre« verfasst und herausgegeben hat.

Kirschnigk, geschickter Instrumentenmacher, aus Böhmen gebürtig, errichtete um 1794 seine Werkstätte in St. Petersburg, von wo aus sein Ruf auch weit ins Ausland drang. Man rühmte besonders seine Pianofortes mit Pfeifenregistern, deren Klang durch Behandlung mit dem Fusse von einer kaum hörbaren bis zur grössten Stärke sich an- und abschwellen liess.

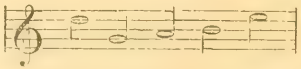
Kirst, Friedrich Gabriel, königl. Blasinstrumentenmacher in Potsdam, verfertigte seit 1790 Flöten, Oboen, Clarinetten, Bassethörner u. s. w., die ihres Tones und ihrer trefflichen Arbeit wegen einen weit verbreiteten Ruf hatten.

Kirsten, Johann Gottfried, deutscher Tonkünstler, geboren zu Luckau in der Niederlausitz am 5. Septbr. 1735, erhielt den ersten Unterricht in der Musik und den Wissenschaften von seinem Vater, dem dortigen Stadtmusicus, im Orgelspiel und in der Composition später von dem damals nicht unbekannten Organisten Schaden in Luckau. Die höhere musikalische Ausbildung ertheilte ihm der berühmte Graun in Berlin. Im J. 1756 ward er Musikdirektor des Grafen Promnitz in Drehna, nach dessen Tode er nach Dresden kam, daselbst 1767 Organist an der reformirten Kirche und 1789 Hoforganist an der evangelischen Schlosskirche wurde. In dieser Stellung starb er im Novbr. 1815. Er hat eine grosse Anzahl Cantaten, Motetten, Claviersachen u. s. w. gesetzt, die aber nur im Manuscript bekannt geworden sind. — Sein Sohn und Schüler, Friedrich Georg K., geboren zu Dresden am 15. Jan. 1769, folgte 1789 seinem Vater als Organist an der reformirten Kirche; 1794 wurde er ihm als Adjunct an der evangelischen Hofkirche beigegeben. Nach dem Tode des Vaters ward er dessen Nachfolger im Amte und starb am 10. Aug. 1825. Nach Gerber sind von ihm einige Compositionen im Druck erschienen und zwar drei Claviersoli op. 1 (Offenbach) und zwei dergleichen op. 2 (Ebendas.). — Ein Bruder des Johann Gottfried K., nämlich Gotthelf Karl Friedrich K., ebenfalls zu Luckau geboren, war bis 1795 Cantor daselbst, dann in gleicher Stellung in Herzberg und von 1805 an Diaconus in Zörbig. Von ihm erschienen: »Lieder für gesellige und einsame Freuden, gedichtet von Fr. Voigt und für Clavier gesetzt u. s. w.« (Hamburg bei Günther, 1797). M. F.

Kirsten, Michael, geschickter deutscher Orgelspieler, geboren im Octbr. 1682 zu Lossen im Fürstenthum Brieg als Sohn eines armen Schusters und Leibeigenen, suchte sich mit Vorliebe schon früh mit allen Instrumenten, die ihm in die Hand kamen, bekannt zu machen. Auf einem Hackebrett, welches ihm deshalb sein Vater verschaffte, brachte er es zu bedeutender Fertigkeit, und dieses Instrument wurde ihm denn auch eine Quelle zum Gelderwerb. Dennoch musste er das Schusterhandwerk erlernen. Freilich nahm sich ein Amtmann des noch nicht zwölfjährigen Knaben an und zog ihn in sein Haus. Aber nach wenigen Monaten verliess K. seinen Wohlthäter heimlich und trieb sich mit seinem Hackebrett aufs Neue in den Dorfschenken herum. Von seinem Verdienst kaufte er sich ein Spinett und übte sich besonders im Choralspielen. Um nun auch die Orgel zu lernen, verdingte er sich auf zwei Jahre bei dem Organisten Kaspar Schröter in Brieg, der ihm nach Ablauf dieser Zeit die Adjunctenstelle in der Kirche des Dorfes Gross-Jängwitz übertrug. Sieben Jahre später ward er als Organist, Cantor, Schulcollege, Hof- und Stadtmusiker und Glöckner nach dem Städtchen Löwen berufen, in welchen Aemtern, die

er vierzehn Jahre lang verwaltete, er so viel erübrigte, um sich von der Leibeigenschaft loszukaufen und sich ein Haus zu bauen. Im J. 1720 wurde er Organist an der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau und in dieser Stellung starb er, als Orgelspieler sehr gerühmt, am 28. Juni 1742. Er hat Orgelstücke, Choräle und als Stadtmusicus zahlreiche Tänze componirt, von welchen Arbeiten aber nur wenig im Druck erschienen ist.

Kirzinger, s. Kürzinger.

Kissar oder Kesser (Laborde schreibt Kussir) ist der Name eines in Afrika weit verbreiteten Saiteninstruments ohne Griffbrett, welches in seiner Gestaltung der antiken griechischen Lyra (s. d.), sowie einem assyrischen Tonwerkzeuge, das sich auf Bildnissen dort häufig in der Hand von Sclaven vorfindet, ähnlich ist (s. Assyrische Musik). Im britischen Museum befindet sich eine solche assyrische Darstellung. Jetzt findet man die K. vorzüglich in Aethiopien. Vgl. »*Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*«*; cap. XIII, dans la description de l'Égypte, état moderne.* Am ähnlichsten, meint Fétis in seiner »*Hist. de la musique*« T. I p. 339, ist dies Tonwerkzeug einem ähnlichen, welches noch heute bei den Berbern im nordwestlichen Afrika sich in stetem Gebrauch findet. Die Stimmung dieser fünfsaitigen K. in  offenbart, dass sie durch Quinten und Quarten bewirkt wird, und die ersten fünf Produkte dieser Folge nur die antike fünfstufige Tonleiter hatten. Wenn dies noch heute nur der Fall, so lässt sich wohl um so mehr annehmen, dass dies auch bei der antiken K. so gewesen ist. Die heute noch herrschende Form der K. ist folgende: Der Resonanzkasten besteht aus einer hölzernen Mulde, deren oberer Durchmesser 29 Cm. beträgt. Ueber die Oeffnung ist eine dicke Ochsenhaut gespannt, welche als Resonanzboden dient, und mehrere kleine Oeffnungen, Schalllöcher, zeigt. An einer Seite des Resonanzkasten sind zwei Stöcke, die sich oben von einander entfernen und deren Stellung durch ein kupfernes Band bedingt ist; diese tragen eine Querstange, über die die Saiten durch antike Stimmringe aus Thierhäuten gezogen werden. Der Bezug besteht wie bei der alten K. aus fünf Darmsaiten, die mittelst der Finger oder eines Plektrums tönend erregt werden, und die Stimmung der Saiten ist die oben angegebene. Fétis giebt in dem bereits citirten Werke Tom. II. p. 133 eine sehr getreue Abbildung. 2.

Kist, Florens Cornelius, holländischer Componist und Musikschriftsteller, geboren am 28. Jan. 1796 zu Arnheim, lernte frühzeitig Clavier, Flöte und Horn spielen, studirte aber seit 1815 in Leyden Medicin und prakticirte von 1818 bis 1825 im Haag als Arzt. Von der Musik mächtig angezogen, theilte er seinen Aufenthalt zwischen Delft und dem Haag, gründete und dirigirte in beiden Städten Gesangvereine und stand mehreren Concertinstituten vor. Im J. 1841 fixirte er sich in Utrecht, redigirte bis 1844 die »Nederlandsch muzikaal Tijdschrift« und hierauf über zwanzig Jahre lang die musikalische Zeitschrift »Cäcilia«, die schon 1843 von ihm gründliche und umfangreiche Artikel über deutsche Musikzustände, wie er sie auf einer Reise kurz vorher kennen gelernt, gebracht hatte. Als Schriftsteller ist er auch sonst vortheilhaft bekannt geworden durch das Buch »Tonstand van het protestantsche Kerkgezang in Nederland« (Utrecht, 1840), durch eine Biographie Orlando di Lasso's und durch zahllose Artikel in verschiedenen holländischen Musikjournalen, besonders in der »Cäcilia«. Auch als Componist hat er sich ausgezeichnet, und es sind von ihm Cantaten, Choräle, Fugen, ein- und mehrstimmige Gesänge u. s. w. im Druck erschienen. Eine Ouverture für grosses Orchester, »Ernst und Freude«, die 1842 zur ersten Aufführung gelangte, machte sogar Aufsehen.

Kisting, Christian Heinrich, berühmter deutscher Pianofortebauer,

geboren am 9. Febr. 1769 zu Hannover, erlernte anfangs den Orgel-, später den Clavier- und Pianofortebau. Selbstständig etablirte er sich um 1799 zu Potsdam und bald darauf zu Berlin. Seine Clavierfabrik gelangte, Dank seiner Umsicht und Geschicklichkeit, zu seltenem Flor, und seine Flügel gehörten lange Zeit im In- und Auslande zu den begehrtesten und geschätztesten Artikeln dieses Geschäftszweiges. Im J. 1830 zog sich K. aus dem Geschäft zurück, welches von da ab seine Söhne übernahmen und noch lange mit unbeeinschränktem Erfolge weiter führten, bis sie in den 1850er Jahren von anderen Firmen Berlins, besonders von Stöcker und C. Bechstein, überflügelt wurden, worauf die K.'sche Fabrik einging. K. selbst starb am 18. März 1853.

Kistner, Friedrich, bedeutende und hochgeachtete Musik-Verlagshandlung in Leipzig, deren Umfang und Geschäftsbetrieb noch immer in der Erweiterung begriffen ist. Der Gründer dieser Firma ist Karl Friedrich K., geboren am 3. März 1797 zu Leipzig, der sich von vornherein dem Kaufmannsstande widmete und Theilhaber eines Manufactur-Geschäfts geworden war. Da er ein ziemlich fertiger Violinspieler war und überhaupt ein förderndes Interesse für die Musik bei jeder Gelegenheit bekundete, so überraschte es nicht, dass er 1831 die bereits am 1. Mai 1823 von H. A. Probst in Leipzig gegründete Musikalienhandlung übernahm, der er 1836 seinen Namen zur Firma gab. An seine Geschäftsverwaltung knüpft sich ein überraschender Aufschwung des Sortiments, welches von localer Wichtigkeit und des Verlags, welcher durch Bevorzugung der werthvollen Literatur von universeller Bedeutung wurde. Mit dem letzteren verknüpften sich von Anfang an die Namen Mendelssohn, Chopin, Rob. Schumann, Gade, Bennett u. s. w. mit ihren hervorragenden Werken. Mitten in dieser erspriesslichen Thätigkeit starb K., verehrt als Geschäftsmann, Kunstfreund und Mensch, schon am 21. Decbr. 1844 zu Leipzig und hinterliess das Geschäft seinem Sohne Julius K., der dasselbe in nicht minder intelligenter und nobler Art weiterführte und dem Verlagscataloge u. A. die Componistennamen Ferd. Hiller, W. Taubert, Ch. Mayer, Rubinstein, Volkmann hinzufügte, sich aber Ende 1866 definitiv vom Geschäfte zurückzog, welches er dem langjährigen bewährten Geschäftsführer Karl Gurckhaus übergab, und am 13. Mai 1868 starb. Seinen Namen hat er durch mehrere Legate im musikalischen Interesse in seiner Vaterstadt verewigt. — Der jetzige Inhaber der angesehenen Firma Fr. Kistner, Karl Friedrich Ludwig Gurckhaus, geboren am 17. April 1821, gehörte bereits seit 1834 dem Geschäfte an, das seiner kenntnissreichen und umsichtigen Führung den grössten Theil seiner Berühmtheit mitverdankt. Er hat demselben, seitdem er am 8. Decbr. 1866 alleiniger Besitzer geworden, eine noch grössere Erweiterung und Vielseitigkeit gegeben, wie besonders 1874 die Erwerbung der grossen Oper »Die Folkunger« von H. Kretschmer bewies, das bedeutendste Unternehmen, zu dem sich das Geschäft emporgeschwungen hat. Es zählt gegenwärtig gegen 5000 Verlagsnummern und dürfte von dem Stadium des Stillstandes noch weit entfernt sein. Auch auf das Leipziger Musikleben übt Gurckhaus kraft seines Einflusses eine wohlthätige Wirkung aus und besitzt das Vertrauen des Publikums und der deutschen Tonkünstler in seltener Art. Verheirathet ist er mit einer Schwester des Hofkapellmeisters Otto Dessoff in Karlsruhe, einer in Leipzig geborenen und am dortigen Conservatorium ausgebildeten vortrefflichen Pianistin.

Kitchiner, William, englischer Tonkünstler, lebte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in London. Eine Operette seiner Composition, die um 1823 in London aufgeführt wurde, fand Beifall. Sein Hauptverdienst jedoch besteht in einer Ausgabe englischer Nationallieder nach alten Manuscripten und Ausgaben.

Kithara (griech.) ist der Name eines Tonwerkzeugs der antiken Welt, welches in seiner eigenthümlichen Form im abendländischen Musikkreise keine Aufnahme gefunden hat. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach assyrischen Ursprungs, denn obgleich die ägyptischen Abbildungen der K. viel älteren

Datums sind, als die uns bekannten assyrischen, so spricht für jene Annahme, dass alle diese auf die Einführung der K. aus Asien her weisen, und, woher von dort aus sollte in so früher Zeit diese Einführung anders erfolgt sein, als aus Assyrien, da dieselbe später dort als bekanntes Musikinstrument vielfach abgebildet ist. Die älteste assyrische Form scheint die dreieckige gewesen zu sein, welcher man später die Benennung Sambuke (s. d.) beilegte; dieselbe führte vier Saiten. Später gebaute, in den Ruinen von Khorsabad gefundene Reliefs zeigen die K. in prachtvoll zu nennender Bauart verschiedener Art und mit unterschiedlichem Bezuge. Eine mit fünf Saiten bezogene K. findet man in den Händen eines Vornehmen; eine mit sieben Saiten in denjenigen eines Priesters, und eine mit zehn Saiten spielt ein gefangener Hebräer. Letztere ist mehr einfacher Bauart, während die anderen luxuriös gefertigt scheinen. Ferner mag beachtenswerth sein, dass keiner der Spieler ein Plektrum (s. d.) führt, was anzudeuten scheint, dass man die Saiten mit den Fingerspitzen tönend erregte, und in letzterwähnter Darstellung sieht man den Resonanzkasten noch unter den Saitenplan fortgebaut. Diese Darstellung ist ungefähr ums Jahr 721 v. Chr. geschaffen. Im Buche Daniel c. 3 v. 5 der Bibel wird auch ein קִיתָרוֹס genanntes Tonwerkzeug erwähnt (500 v. Chr.), das die Hebräer den Babyloniern entlehnt haben sollen, welche es Chetarah oder Ketarah nannten. Die Siebenzig übersetzten diese Benennung *καθάρα*. Die einzige Abbildung dieses Instruments findet sich auf einer Silbermünze aus der Zeit der Maccabäer, welche Fröhlich in seinem Werke »*Annales compendiarii regum et rerum Syriae, numis veteribus illustrati*« (*Vienne*, 1744) *pl. XVIII. num. XIX et Proleg. p.* 89 *et seq.* wiedergegeben hat. Nach diesen Abbildungen hatte die K. die Bauart der Lyra (s. d.), nur mit einem unten mehr platten Resonanzkasten, während die Lyra stets einen Resonanzkasten besass, der aus einer Schildkrötenschaale gefertigt oder solcher ähnlich construirt war. Der Bezug bestand aus drei, fünf oder sechs Saiten.

Aegyptische Monumente, wie erwähnt, aus einer viel früheren Zeit, zeigen die K. als ein im dortigen Musikkreise gekanntes und vielfach verwerthetes Tonwerkzeug, das jedoch durch Einwanderer eingeführt war. Man sehe in den »*Monuments de l'Egypte et de la Nubie, p. Champillon, T. IV, pl.* 361, 362 *et* 363«. Diese Malereien sind 1000 Jahre vor der Einnahme Troja's durch die Griechen gefertigt, also der Zeitrechnung von Paros folgend, 2290 v. Chr., oder der des Eratosthenes ungefähr 2000 v. Chr., zu einer Zeit, wo die Pelasger noch nicht in Griechenland eingewandert waren (1290 v. Chr.). Auf Bildern aus dieser frühen Zeit zu Beni-Hassan wie aus späteren Zeiten findet man häufig K.spielerinnen dargestellt, welche, dies Tonwerkzeug behandelnd, es auf dreierlei Weise zum Körper halten. Die eine Art, wahrscheinlich die älteste, ist, dass sie die Grundfläche des Resonanzkastens so auf die Brust festaufstellen, dass die Saiten perpendikulär gegen dieselbe stehen. Mittelst eines Tragriemens wurde die Instrumenthaltung gesichert, so dass beide Hände frei zur Behandlung der Saiten waren. Die zweite Haltungsart war, dass der Spieler den Resonanzboden zwischen Oberarm und Brust einklemmte. Dann war ein Tragriemen unnöthig und dennoch beide Hände zum Reissen der Saiten disponibel. Die Lage der Saiten zum Körper des Spielers war wie im ersteren Falle. Die dritte Haltungsart der K. war wie die der Lyra und durch einen Tragriemen erleichtert. Der Bezug bei der K. in Aegypten erscheint sehr verschieden. Man hatte K.n mit fünf, sieben, acht, zehn auch zwölf Saiten; Wilkinson erwähnt sogar einer K. mit achtzehn Saiten, die er in einem Trauerzuge eines Grabgemäldes zu Theben gefunden hat. Alle diese K.n unterscheiden sich von der Lyra zumeist durch die Bauweise ihres Resonanzbodens. Derselbe ist mehr viereckig gebaut, und befinden sich die Saiten an dem einen Ende so befestigt, dass noch ein Theil derselben über dem Resonanzboden fortgeht, während die Saiten der Lyra meist nur den Resonanzkasten berühren. Die akustische Folge dieser Bauart ist, dass die Multi-

plikation des Tons vielfacher durch den Resonanzboden bei der K. geschah, als bei der Lyra. Beachtet man nun das Gestell einer K. aus der Zeit, als diese die Lyra in Aegypten fast ganz verdrängt hatte, so ist dasselbe von dem einer K. aus deren Blüthezeit in Griechenland, wie weiter unten zu ersehen, wenig verschieden. Die Abbildung zu dem Artikel »Aegyptische Musik« zeigt im Vordergrunde die Zeichnung von der im Berliner Museum bewahrten ägyptischen K. Dieselbe hat eine Totalhöhe von 67 Cm. Der Resonanzkasten ist 27 Cm. hoch und 34 Cm. breit. Der Saitenhalter, ein vor dem Resonanzkasten befindlicher eigener Kasten, über dem erst der Resonanzboden anfängt, zeigt dreizehn in zwei Reihen geordnete Löcher, in die die am Ende geknoteten Saiten geschoben und dann durch Wirbel an einer Querstange gestimmt wurden. Die Querstange ist in festem Zusammenhange mit zwei seitwärts aus dem Schallkasten hervorgehenden divergirenden Holzarmen, die am Ende zu Pferdeköpfen geschnitzt sind, und befindet sich an einer Seite dem Schallkasten näher als an der anderen Seite, damit die höheren Saiten kürzer waren. Statt Wirbel wurden bei dieser K., wie wahrscheinlich immer, Darmringe, wie noch heute bei der Rababa (s. d.), angewandt. Die Töne erzeugte man theilweise mittelst eines Plektrum, theilweise durch Reissen mit den Fingerspitzen oder nur mit den Fingerspitzen. Auf den Abbildungen sieht man zumeist die eine Hand mit dem Plektrum bewaffnet und die andere ohne. — Am meisten ausgebildet wurde die K. bei den Griechen, welche derselben die verschiedensten Formen und einigen Abarten selbst besondere Namen gaben. Das erste kitharartige Tonwerkzeug in Griechenland, das die Einwanderer mitbrachten, war die Pektis (s. d.). Dieselbe fand ums J. 1350 v. Chr. von Lydien her ihren Weg in den Peloponnes. Vgl. Athenaeus XIV. c. 5, p. 626. Diese K. entwickelte sich in ihrer eigenthümlichen Bauweise eben so, wie die Lyra, wurde oft derselben, des volleren Klanges halber, vorgezogen und deshalb sorgfältiger ausgebaut. Man baute K.n mit vier, dann mit fünf und sechs und endlich (Terpander) mit sieben Saiten. Letztere verdrängte bald alle weniger besaiteten und findet sich auf zahlreichen Bildwerken aus der besseren griechischen Zeit dargestellt.

Nach den Auslassungen Plutarch's (Dialog. c. VI.) erhielt die K. in der Zeit Kepion's, eines Schülers Terpander's, wesentliche Verbesserungen, und diese verbesserte K. wird als von Asien her überkommen bezeichnet. Welcher Art diese Formverbesserungen jedoch waren, unterlässt Plutarch zu beschreiben; Abbildungen von K.n aus der dieser nächstfolgenden Zeit geben hierüber die beste Auskunft. Diese Abbildungen beweisen nicht allein, dass man die K.n in einer dem damaligen so hohen Kunstsinn der Griechen entsprechenden Art zu gestalten sich bemühte, sondern dass man auch bestrebt war, die tonliche Wirkung bis zur höchsten Stufe zu fördern. Resonanz- und Saitenhalterkasten waren wie an den zuletzterwähnten ägyptischen K.n gebaut, doch war deren Stellung zu den Armen und dem oberen Saitenstock eine durchaus andere. Die Arme wurden hohl gefertigt, damit dadurch die Resonanz erhöht wurde, und erhielten diese ausserdem eine sehnenartige Gestalt, auf dass durch die dadurch bewirkte Saitenlage theilweise zwischen Resonanzboden und Saiten mehr Raum war. Der obere Saitenstock war nicht schräg, wie bei den ägyptischen K.n, sondern gerade, der oberen Resonanzkastenseite parallel. Da auch die genaueste Beschreibung dieser K. kein deutliches Bild von derselben geben würde, so sei hier die Betrachtung von Visconti's »*Musée Pio-Clémentin*« 1. Theil, pl. XV. und XXI. empfohlen, um durch die Anschauung ein Selbsturtheil sich zu bilden. In späteren Musikkreisen fand die K. entweder gar keinen Eingang, wie in den abendländischen, oder wenigstens keine ihrer früheren Ausbildung entsprechende Conservirung, so im arabischen Musikkreise. Dort findet man die K. noch unter der Benennung Kissar, Kuitra oder Kuytarah im Gebrauch, doch nur in der ursprünglichsten Form, indem die musikalisch gebildete Gesellschaft auch dort fast gar keinen Gebrauch von derselben macht. C. B.

Kittal el Aghani ist der Titel einer sehr werthvollen Sammlung arabischer Gesänge, welche Abu el Farady Ali ben el Hosseyny, am bekanntesten unter dem Namen Ali ben el Hispahan, weil seine Familie aus jenem Orte stammte, in funfzig Jahren zusammengestellt hatte. Ali el Farady war 284 nach der Hedgira, d. i. 897 n. Chr., zu Bagdad geboren und starb 356 nach der Hedgira, d. i. 966 n. Chr. Die einzelnen Gesänge der K. sind von ihm mit Bemerkungen über die Dichter der Texte, die Ueberlieferer derselben, die Componisten etc. in sorgfältigster Weise versehen worden, wodurch eben für Geschichtsforscher diese Sammlung ihre besondere Bedeutung gewonnen hat. O.

Kittel, Caspar, deutscher Tonkünstler, 1603 zu Lauenstein in Sachsen geboren, hatte auf kurfürstliche Kosten in Italien studirt, ward bekannt als guter Theorbist und starb als Kurfürstl. Kammermusicus und Instrumenteninspector am 9. Octbr. 1639 in Dresden.

Kittel, Christoph, wahrscheinlich ein Sohn des Vorigen, wird im J. 1654 als Kurfürstl. sächsischer Hoforganist erwähnt. Er hat folgendes Werk herausgegeben: »Schütz, H. XII geistliche Gesänge mit vier Stimmen für kleine Cantoreyen zum Chor, annebenst dem *Basso Continuo*, nach beliebung hierbey zu gebrauchen, welche von dem Churf. Sächs. Capellmeister Heinrich Schützen, hiebevor in seinen Nebenstunden aufgesetzt, jetzo aber zusammengetragen vnd mit seiner Vergünstigung zum öffentlichen Druck befördert worden durch Christoph Kitteln, der Churf. Sächs. Capelle bestalten Organisten. *Opus decimum tertium.*« (Dresden, 1657. In Folio.) In der Vorrede sagt K., dass er seit Beginn seines Dienstes in der Kurfürstl. Kapelle die Tonwerke von Schütz gesammelt habe, um die ihm untergebenen Kapellknaben daran zu üben.

Kittel, Christian, wahrscheinlich ein Bruder des Vorigen, hatte 1650 auf Kosten des Kurprinzen Johann Georg (II.) in Wien beim Kais. Kammermusicus Joh. Preiss studirt. 1651 wird er als Bassist und Violinist in der Kurprinzlichen Kapelle erwähnt. 1662 wurde er Geh. Kämmerer und mit Führung der Rechnungen bei der Kurfürstl. Kapelle in Dresden betraut. M. F.

Kittel, Johann Christian, einer der grössten Orgelvirtuosen und Harmoniker der nachbach'schen Zeit, geboren am 18. Febr. 1732 zu Erfurt, war der letzte Schüler Seb. Bach's und machte sich namentlich durch die Bildung grosser Organisten, von denen obenan M. G. Fischer, Hässler, Rink, Umbreit u. s. w. zu nennen sind, ausserordentlich verdient. Er fungirte zuerst als Organist an der Martinskirche zu Langensalza, sodann seit 1756 an der Predigerkirche zu Erfurt. Sein kärglicher Sold stand mit seinem weitverbreiteten Ruhme in gar keinem Verhältniss, und er musste sich bis in das hohe Alter hinein durch angestrengte Unterrichtsertheilung vor Nahrungssorgen zu schützen suchen. Noch im J. 1800 unternahm er eine Kunstreise über Göttingen und Hannover nach Hamburg und Altona, wo er einen mehrmonatlichen Aufenthalt nahm und von den Musikkennern gefeiert wurde. In Altona arbeitete er für die schleswig-holstein'schen Kirchen ein »Neues Choralbuch« (Altona, 1803) aus, das 200 theils bezifferte, theils vierstimmig ausgesetzte Choräle mit kurzen Vorspielen enthält. Durch eine kleine Pension des Fürsten Primas von Dalberg in den letzten Jahren vor gänzlicher Hülflosigkeit geschützt, starb K. am 9. Mai 1809 zu Erfurt. — Von seinen gediegenen Werken sind im Druck erschienen: Sonaten und Variationen für Clavier, Orgelpräludien, variirte Choräle und 24 Choräle, jeder mit acht verschieden bezifferten Bässen, sowie »Der praktische Organist oder Anweisungen zum zweckmässigen Gebrauche der Orgel u. s. w.« (3 Bde., Erfurt, 1801 bis 1808), dessen zweiter Band sein Bild enthält.

Kittl, Johann Friedrich, vorzüglicher Musikpädagoge und Componist, geboren am 8. Mai 1806 auf dem fürstl. Schwarzenberg'schen Schlosse Worlik in Böhmen, wo sein Vater Justizamtmann war. K. zeigte früh Lust und Liebe zur Musik und erhielt Clavierunterricht, den er als Schüler der lateinischen Schule in Prag seit seinem neunten Jahre, fortsetzte. Tüchtig förderte ihn seit

1819 ein Musiklehrer Namens Sawora, und bald warf sich K., ohne Compositionslehre getrieben zu haben, auf die Anfertigung von Liedern, Clavierstücken, sogar einer Oper »Daphnis' Grab«. Von seinem Vater zum Staatsdienste bestimmt, absolvirte er die philosophischen und juridischen Studien, gleichzeitig aber auch bei Tomaschek diejenigen in der Harmonielehre, worauf er, bereits Fiscalamts-Conceptpraktikant, unter Anleitung desselben kundigen Lehrers, zum Contrapunkt und der Fuge vorschritt. Im J. 1836 veranstaltete er eine Aufführung eigener Compositionen (Nonett, Septett, Lieder), die seinen Namen vortheilhaft bekannt machte, und ihn anspornte, auch Sinfonien, Concertouverturen u. s. w. zu schreiben. Ein Sturz im J. 1840 aus dem Wagen, wobei er den Arm brach, veranlasste ihn, den lästigen Staatsdienst aufzugeben und sich blos auf die Composition zu verlegen. Bald darauf (im Decbr. 1842) starb Dionys Weber, Direktor des Conservatoriums in Prag; K. kam um Verleihung dieses Amts ein und erhielt dasselbe unter elf Mitbewerbern am 16. Mai 1843. In dieser Stellung erwarb er sich denn auch hoch anzuschlagende Verdienste um das ihm anvertraute Institut sowohl, wie um das Prager Musikleben überhaupt. Auf die gediegenste theoretische und literarische Ausbildung seiner Zöglinge hielt er stets sein Hauptaugenmerk gerichtet, und in der Musikübung bestand er auf einem möglichst vollkommenen, fein nuancirten Vortrag. Seine Amtsthätigkeit that seinem Fleisse im Schaffen keinen Abbruch. Hatte er sich bereits als Liedercomponist einen Ruf erworben (die Lieder »Die wilden Rosen«, »Wär' ich ein Stern«, »Die Abfahrt des Corsaren«, »Der Vogelsteller« machten sogar grosses Glück) und kannte man ihn vortheilhaft als Schöpfer von Messen, Ouverturen und drei Sinfonien, von denen die Jagdsinfonie 1840 von Mendelssohn im Gewandhause zu Leipzig aufgeführt worden war, so warf er sich nun auch mit Erfolg auf die Operncomposition. Am 19. Febr. 1848 wurde in Prag seine vieraktige grosse Oper »Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza« gegeben, mit Enthusiasmus aufgenommen und 14 Mal vor stark besuchten Häusern wiederholt. Ein Marsch daraus erlangte schnell europäische Berühmtheit. Nicht weniger gefiel die folgende dreiaktige Oper »Waldblume«, im Febr. 1852 in Prag aufgeführt, in deren Schlussakte sich ein sehr bemerkenswerthes Duett befindet. Die 1852 vollendete dreiaktige Oper »Die Bilderstürmer« erschien erst im April 1854 auf der Prager Bühne und hatte ebenfalls einen vollständigen localen Erfolg. Im J. 1865 trat K. von der Direktion des Conservatoriums zurück und starb am 20. Juli 1868 zu Polnisch-Lissa. — Von seinen angenehm erfundenen und geschickt ausgearbeiteten Compositionen aus allen Musikfächern sind einige vierzig Werke im Druck erschienen, nämlich: Lieder und Gesänge, Clavierstücke, drei Sinfonien, eine Concertouverture, die Oper »Die Franzosen vor Nizza« (Text von R. Wagner), ein Septett für Clavier, Blasinstrumente und Contrabass, ein Pianoforte-Trio (op. 28, sehr bemerkenswerth), eine Cantate, Märsche u. s. w.

Kitzler, Otto, vortrefflicher und erfahrener deutscher Tonkünstler, geboren am 26. März 1834 zu Dresden, genoss im dortigen Hofkapellknabeninstitut von früh auf eine vorwiegend musikalische Erziehung, im Clavier und Gesang durch den Hoforganisten Joh. Schneider, in der Theorie durch Jul. Otto und im Violoncellospiel durch E. Kummer. Mit neunzehn Jahren als Musiklehrer in Eutin im Holstein'schen thätig, verliess er nach einem Jahre diese Stellung, um am Conservatorium zu Brüssel unter Servais und Fétis seine Studien zu vollenden. Hierauf fungirte er als Violoncellist ein Jahr lang am Theater zu Strassburg und zwei Jahre hindurch an der Grossen Oper zu Lyon und leitete einen Sommer über das Opernorchester zu Troyes. Nachdem er noch 1857 in Lyon einen deutschen Männergesangverein in das Leben gerufen hatte, kehrte er nach Deutschland zurück und amtirte als Kapellmeister von 1858 bis 1860 am Theater zu Linz, bis 1861 an dem zu Königsberg i. Pr., bis 1863 wieder in Linz, bis 1865 in Temesvar und Hermannstadt und bis

1868 in Brünn, wo ihm im letzteren Jahre die Stellungen des artistischen Direktors des Musikvereins, des Direktors der Musikvereinsschule und des Chormeisters des Männergesangvereins übertragen wurden. In diesen Eigenschaften wirkt K. noch jetzt mit grosser Auszeichnung. Als Componist hat er sich durch eine Reihe gedruckter Werke verschiedener Musikgattungen, durch eine von den Preisrichtern der deutschen Tonhalle in Mannheim belobte Sonate für Pianoforte und Violoncello, durch einen Festhymnus zur fünfzigjährigen Amtsfeier seines Lehrers Joh. Schneider, sowie durch grössere und kleinere Orchester- und Vocalcompositionen vortheilhaft bekannt gemacht. Von seinen vielen Schülern in Gesang, Theorie und Composition ist obenan der Componist und Professor am Conservatorium zu Wien, Ant. Bruckner zu nennen.

Kiyan nennen die Araber dienende Frauen, welchen die Ausführung gewisser Gesänge obliegt. O.

Klackel, Stephan, auch Patan genannt, geschickter Violinvirtuose, geboren um 1753 zu Beraun in Böhmen, besuchte die lateinische Schule in Prag und war zugleich Chorknabe an der Egidienkirche daselbst. Nach Verlust seiner schönen Altstimme übte er eifrig Violine und benutzte zu diesem Zwecke besonders einen zweijährigen Aufenthalt bei seinem Bruder in Böhmisch-Krumau. Dann studirte er ein Jahr lang zu Linz Physik, trat aber hierauf als Violinist in das Orchester des Nationaltheaters in Wien und endlich als Kapellmeister in den Dienst des Grafen von Auersberg ebendaselbst. Vom Kaiser Joseph II. unterstützt, konnte er sechs Monate hindurch in Paris seiner höheren violinistischen Ausbildung obliegen und liess sich auf seiner Rückreise in mehreren Städten unter grösstem Beifall öffentlich hören. In Wien übernahm er wieder das Kapellmeisteramt beim Grafen von Auersberg, das er jedoch nach wenigen Jahren mit demjenigen beim Grafen von Thun in Böhmen vertauschte. In diesem Dienste starb er schon am 19. Mai 1788 an einem Faulfieber, gerade als er angefangen hatte, die früher vernachlässigte Compositionsübung zu cultiviren.

Klage, Karl, vortrefflicher deutscher Clavierspieler, Guitarrist und Musiklehrer, dessen Bearbeitungen classischer Werke für Pianoforte zu vier Händen lange Zeit hindurch für musterhaft galten, war am 21. Mai 1788 zu Berlin geboren. Mit den Berliner Musikverlegern von früh an in Verbindung stehend, machte er sich denselben nützlich durch Correcturen, Clavierarrangements aller Art und durch brauchbare Compositionen für Dilettanten, bestehend in leichten Pianofortestücken, Sonaten, Tänzen, Liedern, Guitarresachen, Divertissements für Flöte und Clavier u. s. w. Seinem guten Clavierunterricht, der ihn bis in einflussreiche Häuser führte, verdankte er 1829 seine Ernennung zum königl. Musikdirektor. Von 1830 bis 1845 war er Mitbesitzer einer Kraft und Klage firmirenden Verlags-Musikalienhandlung, die jedoch zu keinerlei Bedeutung gelangt ist und deren Artikel an die Trautwein'sche Handlung übergingen. K. selbst starb am 12. Octbr. 1850 zu Berlin. Sein Hauptwerk sind die Haydn'schen Sinfonien, die er in zum Theil unübertrefflicher Art für Clavier vierhändig arrangirt hat. — Seine Tochter, Marianne K., geboren am 14. Novbr. 1822 zu Berlin, erwarb sich als Pianistin, Sängerin und Componistin von Liedern einen guten localen Ruf. Im J. 1838 bereits machte sie Kunstreisen und unter Beifall sang sie auch in Leipzig. Mit ihrem Gatten verliess sie kurz nach dem Tode ihres Vaters Europa und begab sich nach Amerika, wo sie verschollen ist.

Klagelieder oder Jeremiaden, s. Lamentationen.

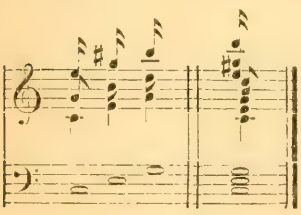
Klammer, s. Accolade.

Klang bezeichnet im gewöhnlichen Leben eine Gattung Bewegungen der Molekülsysteme elastischer Körper, welche mit dem Ohre wahrnehmbar ist. Man wendet zur Bezeichnung hörbarer Körperbewegungen überhaupt verschiedene Namen, wie: Schall, Ton, Klang, Geräusch, Gemurmel, Geklapper u. A. an, deren Eigenheiten die entsprechenden Artikel dieses Werkes nachweisen. Die

in der Musik zumeist verwendeten von obigen Bezeichnungen sind die ersten drei. Am umfassendsten bezeichnet der Ausdruck »Schall« hörbare Körperbewegungen. Vgl. John Tyndall »Der Schall« und andere akustische Werke. Dieser Ausdruck wird allgemein für alle gleiche, hörbare elastische Körperbewegungen angewandt, in denen sich eine durch besondere Stärke hervorthut, ohne dass man durch diese Bezeichnung irgend welche Verschiedenheit solcher markiren will. Mit »Ton« hingegen bezeichnet man hörbare Körperbewegungen, bei denen man die Aufmerksamkeit besonders darauf lenken will, dass eine bestimmte Zahl gleicher Körperschwingungen diese hörbare Erscheinung schaffen; alle bei einem Tone etwa noch vorhandenen schwächeren Nebenklänge lässt man eben unbeachtet. K. endlich nennt man gleichzeitig in verschiedenen Stärkegraden sich bemerkbar machende Töne, von denen einer an Mächtigkeit alle anderen überragt; die schwächeren stehen jedoch zu den stärkeren in einem einfachen Verhältniss (s. d.). Siehe Akustik und den Artikel Aliquottöne. Diese wissenschaftliche Erklärung ist sowohl für die von Laien als Musikern stattfindende Anwendung des Ausdruckes K. zutreffend, während die Eigenschaften der K.e beiderseits oft verschieden markirt werden, von ersteren durch mehr allgemeine Bezeichnungen, wie: rein oder unrein, rauh oder sanft, voll oder hohl, stark oder schwach u. dgl., während der Musiker von dem eigenthümlichen Timbre (s. d.) oder der Klangfarbe eines K.s redet und jetzt auch wohl zuweilen schon die am meisten hörbaren Nebentöne eines K.s selbst bezeichnet. Versuchen wir hier die allgemeineren, oben angegebenen Ausdrücke zu erklären und überlassen die Erläuterung der von Musikern angewandten den Specialartikeln.

Rein nennt man einen K., wenn alle Körperschwingungen stetig in Gleichartigkeit stattfinden und keine in nicht nahem Verhältniss mit dem Haupttone des K.s stehenden Nebentöne sich bemerkbar machen; unrein, wenn nicht in nahem Verhältniss mit dem Haupttone des K.s stehende Nebentöne sich dem Hörer kundgeben. Rauh heisst ein K., der ausser den Tönen Geräusche in hervorragender Stärke bietet, oder anders ausgedrückt, dessen Wellenzüge viele kleine Unregelmässigkeiten besitzen, während sanft der, bei welchem die nächstverwandten Mitklänge in angehend halber Stärke des Haupttons sich hervorthun und der ganze K. nur schwach ertönt. Voll nennt man einen K., der in seiner Zusammensetzung ähnlich dem sanft genannten ist, dessen Tonwellen jedoch sich höher gestalten, während man von einem hohlen K. spricht, wenn der Hauptton fast isolirt oder mit einem wenig vernehmbaren fernen Nebentone gehört wird. Stark ist ein K., wenn die ihn erzeugenden Tonwellen hoch gehen, während derjenige, dessen Tonwellen nur geringe Abweichung vom Niveau besitzen, schwach genannt wird. Um hier nur noch Etwas in Bezug auf die unter Musikern gebräuchlichen Ausdrücke Timbre und Klangfarbe zu bemerken, so lässt sich aus der frühesten Anwendung des ersteren folgern, dass von den Franzosen zuerst dem Unterschiede der Klänge eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt wurde. Jedem Instrumente, wie fast jeder Menschenstimme wurde ein besonderer Timbre abgelauscht und der der letzteren gewöhnlich nach dem eines der ersteren bezeichnet. Die Schilderung der Timbres der Instrumente wurde in jüngster Zeit oft von ähnlichen Flügen überschwänglicher Phantasie getragen, wie in kurz vorangegangener die Charakteristik der Tonarten. So theilt z. B. Raff in seiner »Wagnerfrage« an die Blasinstrumente folgende Farben ohne Weiteres aus: Posaune — purpurroth bis braunviolett; Horn — waldgrün bis braun; Trompete — scharlach bis purpurviolett; Fagott — grau bis schwarz; Oboe — hellgelb bis saftgrün; Flöte — hell, farblos bis luftblau. Vgl. ferner Leipz. Allgem. Musikzeitung Jahrg. 1833 Beilage Nr. 30. Ueber die Auffassung der Klangfarben mag hier nur die Auslassung H. Berlioz' über sein wahre Wunder verheissendes Orchester von 456 Instrumentisten mit einigen in jener Zeit herrschenden An sichten Platz finden. »In den tausend möglichen Zusammenstellungen dieses

Riesenorchesters würde ein Reichthum von Harmonien, eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben, eine Aufeinanderfolge von Gegensätzen wohnen, womit sich Nichts, was bis auf den heutigen Tag in der Kunst geschaffen worden, vergleichen liesse und obendrein eine unberechenbare Gewalt der Melodie, des Ausdrucks und des Rhythmus, eine durchdringende Kraft, wie in nichts Anderem, eine wunderbare Begabung für Schattirungen im Ganzen, wie im Einzelnen. Seine Ruhe würde majestätisch sein, wie der Schlummer des Oceans; seine Bewegungen würden an die Stürme der Tropenländer, seine Ausbrüche an das Tosen der Vulkane erinnern; man würde darin die Klagen, das Gemurmel, das geheimnissvolle Geräusch der Urwälder wiederfinden, das Flehen, die Bitten, die Triumph- oder Trauergesänge eines ganzen Volkes voll mittheilenden Gemüths, voll glühenden Herzens, voll wilder Leidenschaften; sein Stillschweigen würde Furcht erwecken durch seine Feierlichkeit, und selbst die zähesten Naturen müssten erbeben, sähen sie, wie sein Crescendo brüllend grösser und grösser würde, gleich einer ungeheuern erhabenen Feuersbrunst.« Diese ersten überschwänglichen Auslassungen über die Klangfarben liegen zwar weit ab von dem wissenschaftlichen Boden, jedoch entsprangen ja mehr und mehr daraus Anstrengungen, die in nicht zu weiter Ferne immer wachsende Aufstellungen auf wissenschaftlicher Grundlage verheissen. — Um dem gegenüber etwas Fassbares zu bieten, suchen wir die einfachsten gleichzeitig gehörten Töne eines K.es aufzuzeichnen, damit wir die Elemente kennen lernen, welche jene Genüsse bereiten, deren Wesen ganz aufzuhellen, wohl noch in weiter Ferne liegen mag. Nehmen wir die K.e des engliegenden Accordes *c*, *e* und *g*. Jeder dieser K.e soll die Nebentöne der Octave, der darüberliegenden Quinte und der über dieser befindlichen Sexte im Stärkeverhältniss: 12 der Hauptton, 3 der erste, 1 der zweite und $^1/_2$ der dritte hören lassen. Dies giebt folgende gleichzeitig erklingenden Töne:



Die gleichzeitig erklingenden Töne, welche diese K.e in der Höhe mitführen, sind uns nicht unangenehm, trotzdem unsere Musiktheorie es noch nicht gestattet, solche in Compositionen anzuwenden. Bedenken wir nun jedoch, dass, wenn diese Töne bis zum fünften und sechsten Obertone vermehrt werden, sich die theoretischen Dissonanzen noch mehr häufen, dass ferner ein Hinzutreten der Combinations- oder Summationstöne (s. d.) noch stattfinden kann, und dennoch der tonliche Reiz eines K.s oft dadurch noch erhöht wird, und dass schliesslich die Stärkeverhältnisse der Nebentöne zum Hauptton vielfach sich modificiren können: so wird Jeder leicht begreifen, dass die Zahl der K.e leicht ins Undenkliche geht, ja dass der K.e sehr viel mehr noch sein müssen als der Töne. Aus allem Vorangegangenen geht hervor, dass die Ausdrücke Ton und K. im Leben oft sich deckend gebraucht werden, was nach unserer Darstellung sich mit der Zeit immer mehr verlieren dürfte. So spricht man zuweilen noch von einer K.bildung der Stimme, während man einfach Stimmbildung sagen müsste; richtig redet man von der Klangfarbe eines Tones, von Klangfiguren und nicht von Tonfiguren; schwankend ist der Gebrauch der Bezeichnungen K.geschlecht, K.lehre, K.messer und K.stufe mit denen von: Tongeschlecht, Tonlehre, Tonmesser und Tonstufe, und wird aus der jetzigen Gewohnheit der einzige Gebrauch letzterer Kunstausdrücke wohl bald hervorgehen. C. B.

Klangbildung (beim Gesang), s. Stimmbildung.

Klangboden, s. Resonanzboden.

Klangfarbe, s. Timbre.

Klangfigur nennt man in der Akustik Figuren, die sich auf mit feinem Sande etc. bestreuten Platten bilden, wenn solche an einem Punkte festgehalten und an einem andern mittelst Streichens mit einem Fiedelbogen tönend erregt

werden. Der Entdecker dieser Naturerscheinung, darauf geführt durch eine andere in der Physik, war der um die Akustik so hoch verdiente Gelehrte Dr. E. F. F. Chladny (s. d.). Sein eigener Bericht über diese Erfindung, den er seiner 1802 erschienenen Akustik in der Vorrede Seite XVI einverleibte, lautet: »Ziemlich spät, nämlich erst im neunzehnten Jahre, hatte ich angefangen, etwas Clavierspielen zu lernen, und las nachher verschiedene Schriften über die Tonkunst, wobei ich fand, dass die physisch-mathematischen Voraussetzungen derselben weit mangelhafter waren bearbeitet worden, als manche andere Fächer der Naturkunde, weshalb ich glaubte, dass darin am meisten würde zu entdecken sein. Bei einigen Versuchen, die ich über die bekannten Schwingungen der Saiten und über die von Daniel Bernouilli und L. Euler zuerst bestimmten Schwingungen eines Stabes anstellte, stimmte die Erfahrung mit der Theorie völlig überein; bei manchen klingenden Körpern ward das nicht von der Erfahrung bestätigt, was darüber gesagt war, und über die Schwingungsarten und Tonverhältnisse verschiedener Arten von klingenden Körpern fand ich nirgends Belehrung. Unter anderen hatte ich bemerkt, dass eine jede nicht gar zu kleine Glas- oder Metallscheibe mannigfaltige Töne gab, wenn ich sie an verschiedene Stellen hielt und anschlug, und wünschte den Grund dieser noch von Niemandem untersuchten Verschiedenheit der Töne zu wissen. Ich spannte eine messingene Scheibe, die zu einer Schleifmaschine gehörte, an einem in ihrer Mitte befindlichen Zapfen in einen Schraubstock und bemerkte, dass durch Streichen mit dem Violinbogen sich darauf verschiedene Töne hervorbringen liessen, die stärker und anhaltender waren, als man sie durch Anschlagen erhalten kann. Dass nicht nur Saiten, sondern auch andere elastische Körper durch Streichen mit dem Violinbogen zum Klingen gebracht werden können, ist keine Erfindung von mir, indem die Eisenvioline längst bekannt war, und ich auch Nachrichten von einem in Italien vom Abbate Mazzachi verfertigten Instrumente, wo Glocken mit zwei oder mehr Violinbogen gestrichen werden, gelesen hatte; aber die Idee, den Violinbogen zur Untersuchung klingender Körper anzuwenden, habe ich zuerst gehabt.

Die Beobachtungen Lichtenberg's über die Figuren, welche sich bei dem Aufstreuen des Harzstaubes auf Glas- oder Harzscheiben bei verschiedener Electricität zeigen (in den Commentarien der Göttingischen Societät der Wissenschaften), worüber ich auch verschiedene Versuche anstellte, erregten in mir den Gedanken, dass vielleicht die mannigfaltigen schwingenden Bewegungen einer Scheibe sich ebenfalls durch eine Verschiedenheit der Erscheinungen verrathen würden, wenn ich Sand oder etwas Aehnliches aufstreute. Es erschien auch bei diesem Verfahren auf der vorher erwähnten Scheibe eine sternförmige Figur; es folgte nun immer eine Beobachtung auf die andere, deren ich viele sowohl über die Schwingungen der Scheiben als auch über andere akustische Gegenstände in einer Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges, Leipzig 1787, bekannt machte.« Die Erfahrung lehrte, dass, wie bei linearen schwingenden Körpern, wie Saiten, sich Schwingungsknoten (s. d.), sich bei schwingenden Platten Knotenlinien (s. d.) bilden. Jeder klingende Körper kann nämlich in seiner ganzen Masse oder in kleineren Abtheilungen, die correspondirenden schwingen in entgegengesetzter Richtung, schwingen. Bei letzterer Schwingungsart bleiben die zwischen den vibrirenden Abtheilungen befindlichen Stellen, Knoten oder Linien in Ruhe. Jene Ruhestellen sind es, wo das auf die Platte gestreute Pulver sich häuft, und entstehen dadurch jene symmetrischen K.en. In Chladny's ersten diesen Gegenstand betreffenden Schriften verstand man die Auseinandersetzungen über die Gestaltung der K.en so, dass jeder Ton eine bestimmte Figur hervorbrächte, wie z. B. *c* ein Kreuz, *d* einen Stern, *e* einen Zirkel u. s. w., ja manche meinten gar, man könne an einem klingenden Körper durch Verschiedenheit im Greifen und Anstreichen die ganze Scala einer Octave erzeugen. Diese Ansicht berichtigte er selbst in einem Aufsatz in der »Cäcilia«, Bd. 5, p. 1. »Man glaubt,« sagt er, »es habe

mit den K.en dieselbe Bewandtniss wie mit den gewöhnlichen Tönen einer Violinsaite. Damit aber hat die Sache nicht die mindeste Aehnlichkeit, wohl aber mit den Flageolettönen einer Saite. Wenn eine Saite auf einem Geigeninstrumente auf gewöhnliche Art durch Greifen verkürzt und deren Ton dadurch erhöht wird, so ist sie nicht mehr als dieselbe Saite, sondern als eine kürzere Saite anzusehen; wenn aber Flageolettöne darauf hervorgebracht werden, so wird die Saite nicht etwa abgekürzt, sondern es wird allemal die ganze unabgekürzte Saite in irgend eine Zahl von schwingenden Theilen abgetheilt, die sich abwechselnd nach entgegengesetzten Richtungen krümmen, wobei die Schwingungsknoten, ungefähr so wie der Ruhepunkt eines Hebels oder Wagebalkens, ohne Bewegung bleiben. Nachdem also die Saite sich in irgend eine Zahl von gleichen Theilen theilt, sind die schwingenden Theile desto kleiner, je grösser deren Zahl ist; es muss also auch der Ton in demselben Verhältnisse höher werden. Wenn man also den Grundton, wo die Saite ganz hin und her schwingt, und nur eine einfache Krümmung bildet, als Einheit ansieht, so werden, wenn sie bei ihren Flageolettönen in 2, 3, 4 oder noch mehr Theile getheilt schwingt, auch die Töne in dem Verhältniss dieser Zahlen stehen, sie wird also schlechterdings keine anderen Töne geben, als den Grundton, die Octave, die Quint der Octave, die zweite Octave, die Terz dieser u. s. w. Zwischen diesen mit der natürlichen Zahlenfolge übereinkommenden Tönen giebt es keine, und wenn man sich bemühen wollte, durch irgend eine Art von Greifen oder Streichen, die hiezu nicht passt, die Saite in Schwingung zu setzen, so würde man zwar ein Geschwirre, aber keinen Ton erhalten. Und dieselbe Bewandtniss hat es mit den verschiedenen K.en und Tönen einer Scheibe, wo ebenfalls nicht von Tönen, die man etwa nach Willkür hervorbringen könnte, die Rede sein kann, sondern von den verschiedenen möglichen Eintheilungsarten oder Figuren, deren jede mit den übrigen in bestimmtem Tonverhältnisse steht. Hier kann man also ebenfalls nicht jeden Ton nach Belieben hervorbringen, sondern nur solche Töne, die den Eintheilungsarten oder Figuren zukommen, aber weit verwickelter sind, als an einer Saite. An jeder einzelnen Scheibe wird zwar jede Figur mit einem gewissen Ton übereinkommen, aber an verschiedenen Scheiben wird bei derselben Figur der Ton sehr verschieden sein, und die Höhe oder Tiefe desselben wird von der Grösse, Dicke, Elasticität und Schwere der Scheibe abhängen; die Tonverhältnisse der verschiedenen Figuren unter sich bleiben aber immer dieselben. Wenn also in Tabellen über die verschiedenen Tonverhältnisse bei den verschiedenen Schwingungsarten der Scheiben die angegebenen Töne erklingen, so ist dies nur so zu verstehen, dass dies der Fall, wenn bei einer gewissen Schwingungsart der erste erscheint; ist aber an einer Scheibe der Ton dieser Schwingungsart ein anderer, so muss Alles gleichförmig transponirt werden, so dass die Tonverhältnisse unter einander immer dieselben bleiben.« Studirt man nun Chladny's »Akustik« von Seite 117 bis 212, so muss man den Scharfsinn, welchen der Verfasser diesem physikalischen Felde zuwandte, anstaunen, ebenso die grosse Zahl von Regeln, welche er demselben ablauschte; doch ist aus diesen Entdeckungen, wie vieler berühmter Nachfolger, bisher für die Kunst nichts gerade Werthvolles ersprossen. Vgl. Tyndall »Der Schall« Seite 167 bis 180; »Die Lehre vom Schall« von R. Radau Seite 204 bis 208 und sonstige naturhistorische Werke. C. B.

Klanggeschlecht ist die Bezeichnung für ein Geschlecht von Klängen, d. h. von Tönen, die in einem Tonstücke verwandt werden dürfen und deshalb in kürzester Form Stufen einer Octave, als Elemente eines Geschlechts zusammengestellt werden. Diese Andeutung, wie die letzten Auslassungen in dem Artikel Klang (s. d.) führen leicht zu der Anschauung, dass man richtiger von einem Tongeschlecht (s. d.) sprechen muss, weshalb auch dort das Nähere darüber zu finden ist. O.

Klanglehre nennt man selbst in der Wissenschaft irriger Weise noch die

Theorie des Schalles. Inwiefern diese Bezeichnung eine nicht durchaus zutreffende ist, erläutert der Artikel Klang (s. d.). Richtiger gebraucht man dafür die Bezeichnung Schalllehre (s. d.) oder den Fremdausdruck Akustik (s. d.). O.

Klangleiter, dasselbe wie Tonleiter.

Klangmesser ist der deutsche Name für Monochord (s. d.).

Klangstufe (französ.: *degré*) wird hin und wieder in dem gleichen Sinne wie Intervall (s. d.) gebraucht, indem statt Ton der Ausdruck Klang (s. d.) gewählt und somit auch von einer Klangleiter statt von einer Tonleiter (s. d.) gesprochen wird. Wie hierin sich die Anschauung schon geändert hat, beweist der Schluss des Artikels K. in Schilling's Universal-Lexicon der Tonkunst, wo es heisst: »Die Benennung Tonstufe, die dasselbe wäre, kommt seltener vor.« O.

Klappe (französ.: *clé*) heisst derjenige bewegliche Theil an verschiedenen Blasinstrumenten mit Tonlöchern, womit diese bedeckt oder geöffnet werden können. Man hat dieselben in zweierlei Art, nämlich entweder solche Deckel, welche im Zustande der Ruhe die Tonlöcher verschliessen, oder solche, welche gehoben über den Tonlöchern befindlich, diese erst bedecken, wenn der das Instrument behandelnde Spieler sie mit den Fingern dazu niederdrückt. Jene nennt man meist geschlossene, diese offene Klappen. Jede K. besteht aus einem Stiele, welcher an dem Tonwerkzeuge soweit hinauf- oder hinunterreicht, dass er mit dem vorgeschriebenen Finger bequem erreicht oder wie man technisch sagt, gegriffen werden kann, und dem Löffel, auch Kelle genannt, welche das Tonloch verschliesst und zu dem Zwecke mit weichem, aber sehr eben geschabtem Leder oder ähnlichem Material gefüttert ist. Zuweilen heisst auch blos dieser Löffel, dessen Grösse sich nach dem Tonloche, das er zu bedecken hat, richtet, vorzugsweise nur die K., indem gerade er es ist, der das Tonloch zuklappt. Ihren Zweck theilen die Klappen mit den Tonlöchern; theils sollen sie durch ihren Gebrauch den Umfang des betreffenden Instruments erweitern, theils den einzelnen Tönen selbst mehr Reinheit und Klang verleihen.

Klappenfeder, s. Hauptventilfeder.

Klappenhorn oder Kenthorn, auch Jubelhorn, ist ein aus Kupfer oder Messing angefertigtes Blasinstrument, welches mit dem Beginn dieses Jahrhunderts zuerst in England bei der Militair- und Harmonie-Musik, vornehmlich zum Melodie-Blasen, verwendet wurde. Es ist Annahme, dass der Herzog Eduard von Kent (geboren 1767, gestorben 1820), vierter Sohn König Georg's III. und Vater der jetzt regierenden Königin Victoria, als Feldmarschall der englischen Armee die Genehmigung zur Einführung dieses Horns gegeben haben soll. Vielleicht davon der Name »Kenthorn«. Die Kent- oder Klappenhörner hatten genau die Form unserer heutigen chromatischen Flügelhörner. Anstatt der Ventile befanden sich sechs bis acht Klappen (daher auch der Name Klappenhorn), ähnlich wie bei den Clarinetten, daran. Seiner Wesenheit nach ist es der Trompete am ähnlichsten und wurde auch mit einem trompetenartigen, zumeist aus Elfenbein gefertigten Mundstücke geblasen. Deshalb war auch der Klang dieser Hörner so überaus weich, zart und gesangvoll. Dieselben konnten aber vermittelst eines Stifts um einen halben Ton tiefer gestimmt werden. Die Kenthörner standen in *C*, auch *B*. Der Tonumfang der Naturtöne umfasste $2^1/_2$ Octaven, vom grossen *G* bis zum zweigestrichenen *C*. — Mit dem Kent- oder Klappenhorn führte man fast zu gleicher Zeit in England den Harmonie- oder Klappenhornbass mit neun Klappen ein. Dies Instrument fand wegen seiner geringen Tonfülle wenig Eingang hier und wurde durch den Bombardon und die Tuba verdrängt. — Im J. 1815 kamen aus England zwei aus Kupfer verfertigte Kent- oder Klappenhörner in Berlin an. Von diesen beiden Kenthörnern konnte jedoch nur das eine gebraucht werden, weil das andere total verstimmt war. Nach dem Muster

dieser englischen Kenthörner verfertigte der Berliner Hofinstrumentenmacher und akadem. Künstler Gabler aus Messing die später beim königl. Kapellorchester und bei den Militairmusikcorps zeitweise eingeführten Kenthörner. Das aus Kupfer verfertigte, reinstimmende Kenthorn blies der Kammermusicus Pfaffe. Der Kammermusicus Tausch sen. hatte für zwei Kenthörner, Tenor und Bassposaune mehrere Quartettsätze componirt, welche er, um die Nutzbarkeit und Brauchbarkeit der Kenthörner zu prüfen, in sorgfältig gehaltenen Proben mit der grössten Feinheit einstudirte. Das erste Kenthorn blies mit ausgezeichnetem Ton und schönem Vortrag der Kammermusicus Pfaffe. In der Generalprobe waren viele der damaligen Berliner Musikautoritäten zugegen. Diese gaben ihr Gutachten einstimmig dahin ab, dass die Kenthörner wegen ihres schönen, gesangreichen Tones sowohl beim königl. Opernorchester, als auch bei den Militairmusikcorps einzuführen seien, und so bekam nächst der königl. Kapelle das zur Zeit in Berlin garnisonirende Garde-Jäger-Bataillon im J. 1816 die ersten Kenthörner. Nach und nach fanden sie auch bei anderen Militairmusikcorps, auch bei der Cavalleriemusik, Eingang. Weil aber für die Folge sehr viele Kenthorn-Bläser nicht immer den richtigen Geschmack und das richtige Gehör beim Blasen dieses schwierigen Tonwerkzeugs anzuwenden wussten, und ihre Instrumente dadurch verbliesen, was für das Ensemble störend war, so liess man nach Jahren diese Instrumente so lange fallen, bis sie als regenerirte chromatische Flügelhörner in *C* oder *B*, resp. Cornette in *C* oder *B* wieder bei der Militairmusik eingeführt wurden. Th. Rode.

Klappenkasten, s. Windkasten.

Klappenkopf und **Klappenleiter,** s. Hauptventil.

Klappenring oder Ventilring heisst in dem Mechanismus der Orgel die Oese, welche die Pulpetenstange (s. d.) mit dem Hauptventil (s. d.) verbindet.

Klappenschrank, früher gebräuchliche Benennung für Windkasten.

Klappenschwanz, s. Hauptventil.

Klappentrompete, s. Trompete.

Klapper (latein.: *crepitaculum*, *crepitagillum*) ist der Name eines nur zu rhythmischer Verwendung gelangenden Schallwerkzeugs. Im modern abendländischen Musikkreise sind von dieser Instrumentart nur noch die Castagnetten (s. d.) im musikalischen Gebrauche und zwar ausschliesslich nur zur rhythmischen Unterstützung der Melodie und Harmonie. Klapperinstrumente, die zusammengenommen *crepundia* heissen, anderer Musikkreise finden sich in dem Artikel Instrument aufgezählt.

Klappern, ein Ausdruck, welcher ein gewisses unangenehmes und störendes Geräusch bezeichnet, welches bei schlecht gebauten oder alt gewordenen Tasten- oder Clavierinstrumenten zuweilen vorkommt. Die Ursache dieses Fehlers ist: 1) dass die Tasten zu nahe an einander liegen und die Fuge, in welche der Stift unterhalb der Taste eingreift, damit diese sich nicht zur Seite bewegen kann, zu weit ist; oder 2) dass die Leiste, unter welche die Tasten hinten, beim Aufheben der Hämmer schlagen, nicht weich genug beledert oder mit Wollenzeuge bezogen ist; oder endlich 3) dass die Leiste, auf welcher die Tasten ruhen, ebenfalls nicht weich genug mit Tuch überzogen ist, wo dann beim Niederfallen der Tasten natürlich immer ein klapperndes Geräusch entsteht. Ueberhaupt kann auch das K. der Tasteninstrumente, die Constructionsfehler abgerechnet, davon herrühren, dass die Mechanik durch langen Gebrauch sich ausgespielt hat und in einzelnen Theilen locker und schadhaft geworden ist.

Klarheit besteht in derjenigen Beschaffenheit der Kunstform, dass man in derselben nicht nur die darin ausgedrückte Idee bestimmt erkennen und den Hauptgegenstand, auf den sich alles bezieht, genau von den übrigen Theilen der Darstellung unterscheiden, sondern auch diese Theile selbst und die unterscheidenden Merkmale derselben mit Sicherheit auffassen kann. Die specielle

Anwendung des Begriffs der K. auf Musik ergiebt sich darnach von selbst und ist nur hinzuzufügen, dass die K. nicht nur in der Beschaffenheit des musikalischen Kunstwerks an sich liegen, sondern dass sie auch Erforderniss der äusserlichen Veranschaulichung desselben durch den Vortrag sein müsse; endlich, dass die Mutter der K. überhaupt die Correctheit ist. — Ziemlich gleichbedeutend mit K. ist Deutlichkeit.

Klarinette, s. Clarinette.

Klass, ein sonst unbekannter deutscher Instrumentalcomponist zu Ende des 18. Jahrhunderts, von dem 1786 in Breslau ein Bratschen- und ein Violinconcert als op. 1 und 2 erschienen sind.

Klassisch, s. classisch.

Klaus, Joseph, deutscher Tonkünstler, geboren am 27. März 1775 zu Seitendorf bei Zittau, erlernte die Anfangsgründe der Schulwissenschaften bei seiner Mutter, einer Schullehrerstochter, und hierauf Orgelspiel und Generalbass beim Schulmeister Kretschmer in Grunau bei Ostritz. Von 1786 an besuchte er das Gymnasium zu Kommotau in Böhmen und von 1791 an als Student der Philosophie die Universität in Prag. Der Tod seines Vaters im October 1794 nöthigte ihn, dessen Eisenhandlung zu übernehmen und fortzuführen. Jedoch trieb er nebenbei Orgelspiel und musiktheoretische Studien eifrig fort und erwarb sich weit über seine Gegend hinaus einen geachteten Namen in der Musikwelt, trotzdem von seinen zahlreichen Compositionen, bestehend in Kirchensachen aller Art, Sonaten und Variationen für Clavier, Liedern und Gesängen, Orgelpräludien, Duos und Trios für Hörner, einem Hornconcert, Polonaisen, Märschen u. s. w. nur wenig im Druck erschienen ist. K. starb am 1. März 1834.

Klaus, Victor, guter deutscher Componist, geboren am 24. Novbr. 1805, war Musikdirektor und Organist in Bernburg. Im J. 1847 wurde er zum anhalt-bernburg'schen Hofkapellmeister ernannt. Als Organist zeichnete er sich durch sein gut geschultes, ausserordentlich correctes Spiel aus, und auch als Componist von Sinfonien, Ouverturen, Gesängen und Liedern, Orgel- und Pianofortestücken wurde er sehr gerühmt.

Klausel, s. Clausel.

Klauser, Karl, trefflicher Pianist und Musiklehrer, geboren 1823 in St. Petersburg, siedelte 1850 nach New-York über und lebt seit 1855 als Musikkritiker und Lehrer in Farmington in den Vereinigten Staaten. Durch zahlreiche Arrangements und mit Fingersatz versehene neue Ausgaben älterer Clavierwerke hat er sich der Musikverlagsfirma von Schuberth und Comp. in New-York und Leipzig sehr nützlich erwiesen.

Klauwell, Adolph, deutscher Componist und Musiklehrer, geboren am 31. Decbr. 1818 zu Langensalza in Thüringen, wurde auf dem Seminar zu Weissenfels unter Hentschel, Harnisch und Prange zum Schullehrer gebildet und wirkte als solcher von 1838 bis 1854 in verschiedenen Dörfern Sachsens. Nach Leipzig berufen, ist er gegenwärtig daselbst als Elementarlehrer an der dritten Bürgerschule angestellt und ertheilt Clavier- und Gesangunterricht. Als Componist hat er sich besonders auf dem Gebiete des Kinderlieds hervorgethan. Ausser vielen Liedern überhaupt hat er noch Gesänge für Männerchor componirt und herausgegeben, sowie zwei- und vierhändige Stücke für junge Pianisten.

Klaviatur, s. Claviatur und Tastatur.

Klavier, s. Clavier.

Kleber, Bernhard, ein deutscher Organist, lebte zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Er hinterliess im Manuscript eine werthvolle Sammlung von Orgelstücken älterer Meister, welche jetzt die königl. Bibliothek in Berlin aufbewahrt.

Kleeberg, Christian Gottlieb, tüchtiger deutscher Componist und gründlicher Musiklehrer, geboren am 12. April 1766 zu Gautsch bei Leipzig

als Sohn eines Gastwirths, verwandte, in Leipzig Theologie studirend, alle seine Zeit auf Clavier- und besonders Violinspiel. Mit drei anderen Musikfreunden, Reuter, Wagner und Fournes, verband er sich zu einem Streichquartett, welches sich auf Reisen begab, um besonders mit den damals sehr beliebten Pleyel'schen Compositionen aufzutreten. Bald trennte man sich jedoch wieder, und K. wirkte zu Weida im Voigtlande als Musiklehrer, bis er 1790 als Organist nach Gera berufen wurde, wo er am 22. Juni 1811 starb. Mehrere Duos für zwei Violinen, Claviersachen und Tänze, sowie Lieder von ihm sind im Druck erschienen und fanden Beifall. Auch hat er Kirchencompositionen und eine Oper geschrieben.

Kleffel, Arno, vortrefflicher deutscher Componist und Dirigent, geboren am 4. Septbr. 1840 zu Pösneck in Thüringen, sollte auf Wunsch seines Vaters Theologie studiren, widmete sich aber, nachdem er das Gymnasium zu Meiningen absolvirt hatte, gänzlich der Musik und genoss einen längeren Privatunterricht bei Moritz Hauptmann in Leipzig. Nachdem er ein Jahr lang die Stellung eines Musiklehrers an einer höheren Erziehungsanstalt zu Jacobstadt in Kurland bekleidet hatte, wurde ihm die artistische Leitung der seit 1760 bestehenden »musikalischen Gesellschaft« in Riga übertragen. Am dortigen neu erbauten Stadttheater gelangte auch 1867 eine romantische Oper von ihm »Des Meermanns Harfe« mit Beifall zur mehrmaligen Aufführung. Nach vierjähriger Wirksamkeit in Riga folgte er einer Berufung als Kapellmeister an das Stadttheater zu Köln und fungirte hierauf in gleicher Eigenschaft an den Bühnen zu Amsterdam, Detmold, Bremen, Görlitz, Breslau und Stettin, bis er 1873 an das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin berufen wurde, dessen Orchesterdirektion er noch jetzt mit grosser Auszeichnung führt. Ausser der genannten Oper hat er Ouverturen, Musik zu dem Weihnachtsmärchen »Die Wichtelmänner«, sehr gemüthsinnige ein- und mehrstimmige Lieder, Männerchöre, Clavier- und Violinstücke componirt, von welchen Arbeiten verschiedene im Druck erschienen und mit Beifall aufgenommen worden sind. — Seine Gattin, Emmy K., geborene Gned, 1844 in Zürich geboren, war als Sängerin an den Theatern in Münster, Posen, Bern, Görlitz u. s. w. mit Erfolg thätig. Seit ihrer Verheirathung im J. 1871 tritt sie nur noch hin und wieder und zwar als Concertsängerin auf.

Klein, Beschaffenheitswort, welches den Gegensatz zu gross (s. d.) bildet, wird im musikalischen Sprachgebrauche zunächst zur Bezeichnung derjenigen Intervalle gebraucht, die nicht ganz den Raum einnehmen, den sie ihrem eigentlichen Namen zufolge einnehmen sollten, jedoch auch wieder zu gross sind, um nicht den Namen führen zu können. So spricht man von einem kleinen ganzen Ton, kleinen halben Ton, einer kleinen Secunde, kleinen Terz, einem kleinen Limma u. s. w. S. die Hauptartikel, also Ton, Secunde, Terz, Limma, sowie Intervall und Tabulatur. Ferner dient das Wort K. zur Unterscheidung des Wiederholungszeichens (s. d.) und zur Bezeichnung des weichen Dreiklangs oder Mollaccords. — Eine ausgedehnte Bedeutung hat das Wort K. in der Fachsprache der Orgelbauer erhalten. Gewöhnlich bezieht es sich als Prädikat auf die Tongrösse der Manualstimmen und bezeichnet, dass die also genannte Stimme um eine Octave höher klingt, als sie ihrer eigentlichen Natur nach klingen sollte; z. B. Kleingedakt (ehemals Barem geheissen) ist eine Gedaktstimme, die eine Octave höher ertönt als der Grundton des Manualgedaktes klingt, also Gedakt 1,25 Meter; kleine Gemshornquinte (s. Gemshorn) u. s. w. Sodann wird das Wort aber auch in Bezug auf die Chöre der gemischten Stimmen gebraucht, um anzuzeigen, dass dieselben alsdann weniger Chöre haben, als sie ihrer eigentlichen Natur nach haben sollten. Eine Cymbelstimme z. B. ist ihrer Natur nach eigentlich dreichörig; wird sie aber zweichörig disponirt, so heisst sie Klein-Cymbel. Alle sonst vorkommenden, mit dem Prädikat K. versehenen Orgelstimmennamen findet man unter ihrem Hauptworte beschrieben, also Klein-Hohlflöte

unter Hohlflöte u. s. w. Ein Klein-Principalwerk ist eine solche Orgelabtheilung, deren grösstes Principal (s. d.) nur 1,25 oder 2,5 metrich ist. — Endlich kommt K. auch im ästhetischen Sinne zur Anwendung und zwar ebenfalls als Gegentheil von Gross, um den Mangel an Grösse, meist an äusserer zu bezeichnen, ebenso wie kleinlich, im Gegensatz zu grossartig, das Unbedeutende, den Mangel an innerer Grösse bedeutet.

Klein, Andreas, auch Kleine geschrieben, berühmter deutscher Orgelvirtuose, geboren um 1650 zu Cölleda in Thüringen, liess sich, noch sehr jung, an vielen Fürstenhöfen mit Beifall hören. Weit und breit bewundert, wurde ihm bei einem Besuche in seiner Vaterstadt die Stadtschreiber- und Organistenstelle angeboten, die er jedoch ausschlug, um sich wieder auf Kunstreisen zu begeben. Im J. 1689 befand er sich in Kopenhagen, wo ihn als Besucher der Oper beim Brande des Theaters der Tod in den Flammen ereilte.

Klein, Bernhard, einer der gediegensten deutschen Componisten neuerer Zeit, namentlich im Fache der Kirchenmusik, wurde am 6. März 1793 zu Köln geboren, wo sein Vater Contrabassist war. Den ersten Clavierunterricht genoss K. beim Musiklehrer Zier und beschloss, sich ganz der Tonkunst zu widmen, obwohl er von seiner Familie für den geistlichen Stand bestimmt worden war. Ueberwiegend auf Selbststudium angewiesen, musste er bald daran denken, als Lehrer sein Fortkommen zu suchen, da die Kriegszeiten schwer auf den Seinigen lasteten. Gleichwohl entwickelte bei einer unermüdlichen Wissbegierde, die von einem reichen, scharfen und empfänglichen Geiste unterstützt wurde, K. sein Talent in einer Weise, dass auch die Aussenwelt darauf aufmerksam wurde, und einflussreiche Protection ihm 1812 die Mittel verschaffte, auf sechs Monate nach Paris zu gehen, wo theils Cherubini's Rath, theils die Gelegenheit, grosse Musikaufführungen zu hören, vor Allem aber die Benutzung der Bibliothek des Conservatoriums seiner Ausbildung einen mächtigen Aufschwung gaben. Nach Köln zurückgekehrt, leitete er den dortigen Domchor, sowie die geistlichen Musikaufführungen im Dom und blieb in dieser Stellung, einen vorübergehenden Aufenthalt in Heidelberg abgerechnet, wo er Thibaut kennen lernte und dessen reiche Sammlung altitalienischer Componisten studirte, bis 1819. In diesem Jahre wurde er, nachdem die Aufführung seiner ersten Messe (1816) und die einer Cantate auf Schiller's »Worte des Glaubens« (1817) sein grosses Wissen und Können entscheidend bewährt hatten, durch die preussische Regierung nach Berlin gesandt, um die dortigen Musikanstalten und das Lehrsystem Zelter's kennen zu lernen und dann als Kapellmeister und ordinirter Musiklehrer am Dom nach Köln zurückzukehren. Die mit Zelter angeknüpften freundschaftlichen Beziehungen waren jedoch nicht von Bestand, da K. sich, seiner geistigen und künstlerischen Ueberlegenheit wohl bewusst, nicht in dem Maasse der Autorität Zelter's unterordnen wollte, wie der gestrenge Direktor der Singakademie es gewohnt war. Gleichwohl beschloss K. in Berlin zu bleiben, wo er reiche Anregung fand, und er bewarb sich um eine Anstellung bei der damals begründeten Schule für Organisten. Das Ministerium zögerte nicht, ihm das Lehramt für Generalbass und Contrapunkt an derselben zu übertragen und gleichzeitig wurde er zum Universitäts-Musikdirektor und Gesanglehrer der Berliner Hochschule ernannt. Trotz seiner vielfachen wissenschaftlichen Forschungen und Leistungen im Gebiete der Tonkunst und trotz seiner späteren völlig unabhängigen Stellung im bürgerlichen Leben war er bis an sein frühes Ende auch als Componist sehr thätig. Ausser einer grossen Anzahl Claviersonaten und Lieder, besonders geistlicher, verfasste er gleich anfangs ein kürzeres Oratorium »Hiob« (Leipzig, 1820) und die grosse, 1823 aufgeführte, von den Kennern sehr gerühmte grosse Oper »Dido«, Text von Ludw. Rellstab. Im J. 1823 verheirathete er sich mit einer reichen Enkelin des berühmten Buchhändlers Nicolai, Elisabeth Parthey, mit der er eine Hochzeitsreise nach Italien antrat. In Rom mit dem gelehrten päpstlichen Kapellmeister Baini bekannt geworden, erforschte und hob er aus dem

der Leitung desselben anvertrauten Archive reiche Schätze der classischen Kunst. Nach Berlin zurückgekehrt, befestigte sich, Dank seiner gesicherten äusseren Lage, sein Ansehen, und er wusste dasselbe kraft seiner gediegenen Kenntnisse auch zu behaupten. Auf ehrenvolle Gesuche hin componirte er für das rheinische Musikfest in Köln 1828 das Oratorium »Jephta« und für das in Halle 1830 ein anderes, »David« betitelt. Beide sicherten seinen Ruf als Kirchencomponist in ausgezeichneter Weise. In der Blüthe seines Lebens und Wirkens raffte ihn in Berlin am 9. Septbr. 1832 der Tod dahin. Ausser seinen bereits schon genannten grossen Werken hat er von seinen Arbeiten veröffentlicht: eine Messe in *D-dur*, ein vorzüglich gearbeitetes achtstimmiges *Pater noster*, ein grosses sechsstimmiges Magnificat, dergleichen Responsorien, acht Hefte Psalmen, Hymnen und Motetten für Männerstimmen, welche letztere namentlich durch die nach seinem Tode in Schwung gekommenen deutschen Männergesangvereine Verbreitung und Einfluss gewannen, ferner geistliche und weltliche Lieder und Gesänge für eine wie für mehrere Stimmen, Sonaten und Variationen für Clavier u. s. w. Seine nachgelassenen Werke wurden zum Theil durch seinen Bruder Joseph K. (s. weiter unten) herausgegeben. Im Manuscript hinterliess er, ausser der Oper »Dido«, zwei Akte einer Oper »Irene«, ein beinahe vollendetes Oratorium, Entr'acts zu Raupach's Trauerspiel »Die Erdennacht« und mehreres Andere. In K.'s Arbeiten offenbart sich ein gebildeter, fein und edel empfindender Geist, der auch die schwierigste Form frei beherrscht, aber seine Gedanken sind nicht immer originell erfunden, und es mangelt ihnen vielfach die durch Gelehrsamkeit nicht zu ersetzende Frische und Ursprünglichkeit. — Sein jüngerer Bruder, Joseph K., im J. 1802 in Köln geboren, erlangte, nach einem Studienaufenthalte in Paris, seine höhere musikalische Ausbildung hauptsächlich durch seinen Bruder, seit 1820 in Berlin, wo er noch einige Jahre lang verblieb. Als Musiklehrer ging er hierauf nach Köln, einige Zeit darauf aber wieder nach Berlin zurück und von dort nach Memel, wohin er von Seiten der Stadt als Gesang- und Pianofortelehrer berufen worden war. Da er aber das dortige Klima nicht vertragen konnte, begab er sich, nach einem abermaligen Aufenthalte in Berlin, wieder in seine Geburtsstadt Köln, wo er privatisirend, im J. 1862 gestorben ist. Er hat Einiges für die Kirche, sowie Lieder und Claviersachen von untergeordneter Bedeutung componirt.

Klein, Christian Benjamin, vortrefflicher deutscher Orgelspieler, geboren am 14. Mai 1754 zu Steinkunzendorf bei Rudolstadt, war ein Schüler des Cantors Gebauer in Landshut und 1771 in Jauer als Chorpräfect, 1775 als zweiter Organist in Schmiedeberg angestellt. Bald rückte er dort in die erste Stelle und sein Ruf als Theoretiker und Praktiker verbreitete sich weithin, sodass er sogar eigens 1815 nach Berlin eingeladen wurde, um in der dortigen Marienkirche sich hören zu lassen. Er starb am 17. Septbr. 1824 in Schmiedeberg. In seinem handschriftlichen Nachlasse fanden sich von seiner Arbeit Kirchensachen, ein Choralbuch, mehrere theoretische Schriften, Lieder und Gesänge u. s. w. vor.

Klein, Heinrich, tüchtiger Contrapunktist, geboren 1756 zu Rudelsdorf bei Schönberg in Mähren, war bereits in seinem achten Jahre ein guter Orgelspieler und genoss weiterhin fünf Jahre lang den Unterricht Hartenschneiders, des Kathedral-Organisten in Pressburg. In seinem 17. Jahre wurde K. Musikdirektor des Grafen Hodicz, hörte aber nicht auf, sich eingehend mit der Musiktheorie zu beschäftigen. Später kehrte er nach Pressburg zurück und wirkte bis 1796 als Musiklehrer, worauf er zum Professor der Musik an der Haupt-Nationalschule daselbst ernannt wurde. Mit dem wohlerworbenen Rufe eines fertigen Clavier- und Orgelspielers sowie eines geschickten Contrapunktisten starb er 1830 in Pressburg. Er hat vorzugsweise Kirchenwerke componirt; im Druck erschienen sind aber von ihm Lieder und Claviersachen. Auch mit der

Verbesserung der Tastenharmonica hat er sich verdienstvoll beschäftigt, wie in dem Artikel Harmonica mitgetheilt worden ist.

Klein, Johann Joseph, erfahrener deutscher Musiktheoretiker, geboren zu Arnstadt in Thüringen am 24. Aug. 1740 (nicht 1739), war Stadtorganist, Gerichtsdirektor und Hof-Advocat zu Eisenberg. Er veröffentlichte ausser verschiedenen Abhandlungen in der Leipziger musikalischen Zeitung ein »Lehrbuch der theoretischen Musik in systematischer Ordnung« (Leipzig, 1801), welchem ein »Lehrbuch der praktischen Musik u. s. w.« (Gera, 1783) vorangegangen war. Ausserdem hat man von ihm ein »Neues vollständiges Choralbuch zum Gebrauch beim Gottesdienste, nebst einem kurzen Vorbericht von der Choralmusik« (Rudolstadt, 1785; 2. Aufl. 1802). Unter seinen Compositionen erfreute sich »Gellert's Morgengesang« grosser Beliebtheit. K. starb am 25. Juni 1823 zu Cahla bei Jena.

Klein, Karl August Freiherr **von,** eifriger und gebildeter deutscher Musikfreund, geboren 1794 auf einem Schlosse unweit Mannheim, lernte mit sechs Jahren Clavierspiel und fing ein Jahr später schon zu componiren an, bis ihn Gottfried Weber in Mannheim auf die soliden Grundlagen der Composition stellte. Unter Zulehner setzte er, da er 1810 seinen Vater durch den Tod verloren hatte und zu seinem Oheim nach Mainz gekommen war, seine Compositionsstudien fort. Im J. 1817 besuchte er Paris und sah sich von Méhul, später, nach seiner Rückkehr nach Deutschland auch von Beethoven, in seinen musikalischen Bestrebungen freundlich aufgemuntert. Es erschienen von ihm ein Pianoforte-Trio, Sonaten für Clavier und Violine, eine Frühlingsphantasie für Pianoforte, eine Ouverture zu Shakespeare's »Othello« im Clavierauszuge, Lieder u. s. w. Musikalische Abhandlungen und Aufsätze seiner Feder, theils mit seinem Namen, theils unter einem angenommenen brachten verschiedene Zeitschriften, und als selbstständige Schrift erschien ein »musikalischer Katechismus« von ihm (Bingen, 1842).

Klein, Thomas, vorzüglicher deutscher Clarinettenvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren am 10. Aug. 1802 zu Nürnberg, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht vom Kapellmeister Alois Maurer und kam als Clarinettist in die Hofkapelle zu München. Von dort wurde er 1828 als Solospieler an das Hofoperntheater in Wien berufen, 1833 als Mitglied der Hofkapelle und 1851 als Professor der Clarinette am Conservatorium daselbst angestellt. Seine als werthvoll zu bezeichnenden Compositionen gab er zum Theil auf seinen Kunstreisen in Paris heraus; die meisten derselben sind jedoch leider im Manuscript liegen geblieben.

Kleine Bassgeige, s. Violoncello.

Kleine Octave, Benennung der zweiten Octave in der deutschen Tabulatur der dritten des modernen Tonsystems, s. Octave.

Kleines *B* oder *B rotundum*, s. *B*.

Kleine Tonart, s. Molltonart.

Kleinheinz, Karl Franz Xaver, guter deutscher Pianist und vorzüglich begabter Componist, geboren am 3. Juli 1772 zu Mindelheim in Schwaben, erhielt seinen ersten gründlichen musikalischen Unterricht in der Klosterschule zu Memmingen, studirte dann die Rechte und trat in den bairischen Staatsdienst. Von der Tonkunst jedoch mächtig angezogen, in der er seit 1789, in welchem Jahre seine ersten drei Sonaten für Clavier und Violine erschienen, unausgesetzt thätig gewesen war, ging er 1799 nach Wien, wo er bei Albrechtsberger den Contrapunkt studirte und sich selbst als Componist und Clavierspieler vortheilhaft bekannt machte, sodass er Musiklehrer im Hause des Grafen von Brunswick wurde. Später fungirte er als Theaterkapellmeister in Brünn, seit 1809 in Pesth und blieb, Unterricht ertheilend, in letzterer Stadt, in der er 1832 starb. Ein feuriger Kopf, reich an Ideen, geschickt und talentvoll zugleich, componirte er in allen Musikgattungen, besonders Oratorien, Opern (»Harald«, »Der Käfig« u. s. w.), Messen, Ouverturen und Musiken zu

Schauspielen, Trios und Sonaten für Clavier, Variationen, Fantasien, Lieder und Gesänge, Stücke für Harmoniemusik u. s. w., wovon auch manches im Druck erschienen ist. Eine Messe von ihm in *As-dur* galt lange Zeit hindurch für eine der gediegenen Arbeiten Méhul's, unter dessen Namen sie aufgeführt wurde.

Kleinknecht, Gebrüder, eine tüchtige deutsche Musikerfamilie, von der sich ausgezeichnet haben: 1) Johann Wolfgang K., geboren am 17. Apr. 1715 zu Ulm, wo sein Vater, Johann K., Concertmeister und zweiter Organist am Münster war. Von diesem musikalisch unterrichtet, konnte sich K. bereits in seinem achten Jahre vor seinem Landesherrn, dem Herzog von Würtemberg, und auf kleineren Kunstreisen öffentlich auf der Violine hören lassen. Schon 1733 trat er als Kammermusiker in die herzogl. Kapelle in Stuttgart und setzte unter dem Kapellmeister Brescianelli seine Violinstudien fort. Als der Herzog starb, ging er wieder auf Reisen, liess sich dann aber als erster Violinist in Eisenach gewinnen, worauf er 1738 einem Rufe als Concertmeister der Markgräfin von Bayreuth folgte. Hier schloss er mit Franz Benda ein Freundschaftsbündniss, das erst der Tod K.'s wieder auflöste. Von Reue gequält, dass er Eisenach heimlich verlassen hatte, kehrte er endlich wieder dahin zurück und verharrte daselbst bis zum Tode des Herzogs, worauf er, einen Ruf nach Kopenhagen ausschlagend, wieder seine frühere Stelle in Bayreuth annahm. Als 1769 die Kapelle nach Anspach übersiedelte, folgte auch K. und blieb daselbst bis zu seinem Tode, am 20. Febr. 1786. Er war einer der bedeutendsten Violinvirtuosen und besten Orchesteranführer seiner Zeit. Dass er auch componirt habe, ist nicht bekannt geworden. — 2) Jacob Friedrich K., geboren am 8. Juni 1722 zu Ulm, glänzte als Flötenvirtuose. Um 1750 trat er als erster Flötist in die Hofkapelle zu Bayreuth, ging mit dieser nach Anspach und wurde später Direktor derselben. Als wirklicher Kapellmeister starb er am 14. Aug. 1794 zu Anspach. Von seiner Composition erschienen Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente und viele Flötensachen. — 3) Johann Stephan K., geboren zu Ulm am 17. Septbr. 1731, sollte sich den Wissenschaften widmen und musste deshalb das Gymnasium seiner Vaterstadt absolviren. Seine Musikliebe, die sein Vater vergeblich zu unterdrücken suchte, trieb ihn dazu, die Schulstudien zu vernachlässigen und sich unausgesetzt auf der Flöte zu üben, bis der Vater endlich nachgab und ihn nun selbst unterrichtete. Um 1750 ging er zu seinen beiden älteren Brüdern nach Bayreuth und liess sich dort unter Döbbert und Götzel völlig auf der Flöte ausbilden, worauf er ebenfalls Mitglied der markgräfl. Kapelle wurde. Im J. 1766 machte er seine erste grössere Kunstreise durch Deutschland und sah sich auf derselben durch den grössten Beifall ausgezeichnet. Mit der ganzen Kapelle wurde er 1769 nach Anspach versetzt und starb daselbst um 1803. Auch er ist als Componist nicht bekannt geworden.

Klemczinski, Julian, bedeutender polnischer Pianist und gewandter Componist für sein Instrument, kam 1831 nach Paris, wo er sich als Clavierlehrer niederliess und zahlreiche brillant gearbeitete Salonsachen und Fantasien über Opernthemen für Pianoforte schrieb und herausgab. Er starb im J. 1851 zu Paris.

Klemm, Friedrich, einer der vorzüglichsten Musikliebhaber, geboren am 29. März 1795 zu Wien, war daselbst Beamter beim Hofkriegsrath. Den ersten Unterricht im Gesang, auf der Violine und dem Violoncello hatte er durch Jac. Schauer erhalten; im Clavierspiel und in der Composition war Jos. Heidenreich sein Lehrer gewesen. Er selbst hat sich durch Messen, Psalme, Violin-Quartette, Lieder u. s. w. vortheilhaft bekannt gemacht. K. war auch lange Zeit Vorstandsmitglied des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Klemm, Johann, berühmter deutscher Orgelspieler, geboren ums Jahr 1593, hatte als Knabe das Glück, dass seine Stimme dem Kurfürsten von Sachsen, Christian, bei einer Tafelmusik so wohl gefiel, dass er ihn sofort unter seine Kapellknaben aufnahm. K. erzählt selbst in einem Schreiben vom 6. April 1628

an den Kurfürsten Johann Georg I., dass er »vor 23 Jahren (also 1605) vor einen Tafeldiscantisten unter Christian II. 6 Jahre daselbst aufgewartet, nach Mutation der Stimme aber nach Augsburg auf kurfürstliche Kosten $4^1/_2$ Jahre geschickt worden sei, nach Verfliessung dieser Zeit aber als Exspectant aufgewartet, da dermalen keine Organistenstelle *vacirete*, und dann nach Absterbung Georg Kretzschmar's vor 3 Jahren (also 1625) an dessen Stelle in Bestallung genommen worden sei.« In Augsburg hatte K. hauptsächlich den Unterricht des berühmten Christian Erbach benutzt; nach Dresden zurückgekehrt, übernahm der kurfürstl. Kapellmeister Heinrich Schütz seine weitere Ausbildung. K., der um 1660 gestorben sein soll, gab folgende Werke heraus: »Teutsche geistliche Madrigalien mit vier, fünff vnd sechs Stimmen nebst dem *Basso continuo*« (Erster Theil. Freiberg, 1629. In Quart.); »*Joannes Klemmii Oederan. Misnic. Partitura seu Tabulatura Italica exhibens XXXVI fugas*« (*Dresdae*, 1631. In Folio.). M. F.

Kleng, Gregorius, deutscher Orgelbauer, blühte gegen Ende des 15. Jahrhunderts, in welche Zeit seine merkwürdige Reparatur der 1364 von Nic. Faber im Dom zu Halberstadt erbauten Orgel fällt, an der sich ausser den beiden Manualen, unter diesen noch ein sogenanntes Bassclavier befand, das wahrscheinlich mit den Knieen gespielt wurde.

Klengel, August Alexander, meisterhafter deutscher Contrapunktist, wurde geboren zu Dresden am 29. Jan. 1784. Sohn des 1824 in Dresden gestorbenen berühmten Landschaftsmalers und Professors an der Akademie der Künste, Johann Christian K., erhielt er eine ausgezeichnete Erziehung. Schon früh entschied er sich für das Studium der Musik, insbesondere bildete er sich zum Clavierspieler aus. Als Clementi 1803 auf einer Reise durch Deutschland Dresden besuchte, lernte er den angehenden Künstler kennen und schätzen. Der berühmte Meister machte dem jungen Musiker den Antrag, seine weitere Ausbildung ganz übernehmen zu wollen, wenn derselbe ihn auf seinen Reisen begleiten wolle. Natürlich nahm K. das Anerbieten freudig an, lebte nun mehrere Jahre mit Clementi im engen Umgange und besuchte mit ihm die grössten Städte Deutschlands. Im J. 1805 begleitete er seinen Lehrer nach Russland. In Petersburg, wo sie sich trennten, blieb K. bis 1811, theils Unterricht gebend, theils weiter arbeitend an seiner musikalischen Ausbildung. 1811 ging er nach Paris, von wo ihn die Kriegsereignisse 1813 nach Italien trieben. 1814 kehrte er nach Dresden zurück und spielte hier mit Erfolg bei Hofe, begab sich aber schon 1815 nach London und blieb dort bis 1816, zu welcher Zeit er zum königl. sächsischen Hoforganisten ernannt wurde. K. verbrachte seine Tage in Dresden still und eingezogen, ausschliesslich seiner Kunst lebend. Nur einige kurze Reisen nach Paris (1828) und Brüssel (1851 und 1852) unterbrachen diese Ruhe. Nach Belgiens Hauptstadt zog ihn die enge Freundschaft, welche ihn mit F. J. Fétis verband. Im Frühjahr 1852 nach Dresden zurückgekehrt, starb er dort am 22. November desselben Jahres. In früherer Zeit wurde K. als vortrefflicher, feinsinniger Clavierspieler geschätzt. Sein Spiel soll sich besonders durch die grösste Vollendung im vierstimmigen Satze und zunächst im gebundenen Style ausgezeichnet haben; Werke von J. S. Bach soll er besonders schön vorgetragen haben. In Concert- und Salonmusik wurde er als eleganter und solider Componist für sein Instrument geschätzt. Die Zahl seiner gedruckten Compositionen für das Pianoforte ist ziemlich bedeutend. Sie sind aber unseren jetzigen Clavierspielern wohl gänzlich unbekannt und konnten auch den Anforderungen modernen Reizes nicht in dem Maasse mehr entsprechen, dass sie nicht von neueren derselben Gattung sollten verdrängt worden sein. Die zweite Hälfte seines Künstlerlebens hatte K. der strengeren Composition gewidmet. Nach diesem Abschnitte ist nichts mehr von ihm im Druck erschienen; aber er hat viel gearbeitet, und zwar eben in einem Styl, der einer modischen Veränderlichkeit weniger unterworfen ist, als der seiner früheren Compositionen. Sein Hauptwerk in dieser Beziehung

gab Moritz Hauptmann, eng befreundet mit ihm, 1854 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig heraus: »*Canons et Fugues dans tous les tons majeures et mineures pour le Piano. En deux parties*«. In der interessanten Vorrede sagt der ebenso liebenswürdige wie gelehrte Herausgeber: »Klengel's Kanons und Fugen, ein Werk in der Fassung des »wohltemperirten Claviers« von Sebastian Bach, sind uns ein werthvolles Vermächtniss des nun dahingeschiedenen Meisters geworden. Seit Jahren vor des Componisten Tode lag das Manuscript druckfertig bereit. Fast alle bedeutenden Musiker der letztvergangenen Decennien kannten und schätzten das Werk und erwarteten sehnlich dessen Herausgabe. Auf seinen Reisen führte K. es stets bei sich, um es fortwährend der sorgsamsten Nacharbeitung zu unterziehen. Wo die Freunde, denen er Gelegenheit gab, diese Compositionen kennen zu lernen, Vollendung bewunderten, war Er, der tiefer eindringende, sein Ganzes auch im Einzelnen durchschauende, oft noch nicht befriedigt und wusste unermüdlich noch zu bessern und zu ebnen, bis das Künstlichste auch in den kleinsten Theilen von jedem Zwange befreit zum kunstvoll Natürlichen sich gefügt hatte. K. ist an Sebastian Bach genährt und durch ihn, durch die gründlichste Kenntniss seiner Werke erzogen. Damit hat er aber mehr erlangt als nur uns Compositionen in Bach's Manier vorzuführen; er hat sich befähigt, im Styl der Compositionen Seb. Bach's, im Styl der Gattung dieser Compositionen sein Eigenthümliches, Selbstempfundenes auszusprechen, und spricht es nun nicht in einem antiquirten, sondern im Ausdruck unserer Zeit aus.« Als Vorläufer des grossen Kanon- und Fugenwerkes hatte K. bei W. Paul in Dresden folgendes Werk erscheinen lassen: »*Les Avant-coureurs. Exercices pour le piano, contenant XXIV canons dans tous les tons majeurs et mineurs, calculés pour servir d'étude préparatoire du grand recueil des canons et fugues*«. Unter den früheren Compositionen des Meisters sind zu nennen die Concerte op. 4 und 29, eine concertirende Polonaise (op. 35), ein grosses Trio mit Violine und Violoncell (op. 36), eine Fantasie zu vier Händen (op. 31), drei Sonaten (op. 2, 7 und 9), verschiedene Rondos, Divertissements, Nocturnes u. s. w. M. F.

Klengel, Moritz, tüchtiger deutscher Violinist, geboren 1793, war lange Zeit Concertmeister und später Führer der zweiten Violinen des Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchesters und wurde nach der Gründung des Leipziger Conservatoriums als Lehrer daselbst angestellt. Im J. 1866 pensionirt, starb er hochbetagt am 14. Septbr. 1870 zu Leipzig.

Klengel, August Gottlieb, vortrefflicher deutscher Tenorsänger, geboren am 7. April 1787 zu Dresden, wurde 1798 Alumnus der Kreuzschule daselbst und seiner schönen, biegsamen Sopranstimme wegen vielfach als Solist in der Kirche wie im Chor der italienischen Oper benutzt. Im J. 1808 bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studiren, hielt im Januar 1811 in genannter Stadt seine erste Predigt, wurde aber durch den Kapellmeister Weber, der ihn im Gewandhaus-Concerte gehört hatte, bewogen, sich der Bühne zu widmen und schon im März desselben Jahres im Stadttheater zu Breslau als Murney in Winter's »Opferfest« zu debutiren. Er war nach seiner glänzenden Aufnahme bis 1813 in Breslau, von 1813 bis 1820 in Mannheim, München, Leipzig engagirt und gastirte unter grösstem Beifall in Wien. Von 1820 bis 1835, in welchem letzteren Jahre er dem Theater entsagte, war er eine Zierde der Bühne in Hamburg, leitete hierauf mehrere musikalische Vereine und gab einen gediegenen Gesangunterricht. Seine Stimme wurde als klangvoll und schön, sein Geschmack als ein geläuterter und seine Methode als vortrefflich gerühmt.

Klentzer, Bernhard Jakob, trefflicher deutscher Tonkünstler, geboren am 19. Octbr. 1815 in Bremen, wirkt seit 1834 als geschätzter Clavierlehrer und Dirigent verschiedener Gesangvereine in Papenburg im Hannover'schen. Als Componist hat er sich durch Festmärsche und Gesänge für Männerchöre vortheilhaft bekannt gemacht.

Klerr, Johann Baptist, beliebter deutscher Componist und Theater-

direktor, geboren 1830 in Baden bei Wien, betrieb seit seiner frühesten Jugend eifrig Musikübungen, sodass er, nachdem er im dortigen Theaterorchester seine Befähigung als Musiker praktisch erprobt hatte, schon mit 18 Jahren als Kapellmeister der Bühne zu Klagenfurt engagirt wurde. In gleicher Eigenschaft wirkte er hierauf in Oedenburg, Pressburg, Graz und Krakau, seine Befähigung als Dirigent und auch als dramatischer Componist immer mehr documentirend. Nachdem er 1856 noch in Baden und 1857 in Triest thätig gewesen war, wurde er als erster Opernkapellmeister nach Pesth engagirt, woselbst er drei Jahre lang verblieb, hierauf vier Jahre hindurch das Orchester des Karl-Theaters in Wien und dann das des Theaters an der Wien daselbst leitete. Im Herbst 1867 übernahm er die Gesammtdirektion des Harmonie-Theaters in Wien und 1868 die des Stadttheaters in Baden, welches er auf eine ziemlich bedeutende Stufe brachte, zumal er auch dem musikalischen Theile des Geschäfts seine volle Thätigkeit widmete. Mitten in einem erfolgreichen, allgemein anerkannten Wirken starb er unerwartet am 27. Septbr. 1875 in Baden. Von seinen Compositionen, welche eine grosse Anzahl Operetten, Possen und andere Bühnenmusiken umfassen, sind als hervorragend und beliebt zu nennen: »Die Nixe«, romantische Oper, in Oedenburg, Krakau und Pesth mit grossem Erfolge aufgeführt, ferner die Operetten »Die böse Nachbarin«, »Die Müllerin von Marly«, »Die beiden Stotterer«, »Die Braut aus der Residenz«, sämmtlich für das Karl-Theater in Wien geschrieben, sodann »Fridolin« (für das Harmonie-Theater in Wien), »Die tanzenden Blumen« (für das Theater an der Wien), sowie seine letzte dreiaktige Operette »Die Macht der Frauen«, welche in Baden unter anhaltendem Erfolge über dreissig Mal gegeben wurde. — Sein Bruder, Ludwig K., hat sich ebenfalls als Theaterdirektor, Kapellmeister und Componist einiger Operetten einen guten Namen gemacht. Derselbe leitet seit 1874 das Theater in Klagenfurt, nachdem auch er vorher Kapellmeister am deutschen Landestheater in Pesth gewesen war.

Kletzer, Feri, vorzüglicher ungarischer Violoncello-Virtuose, geboren um 1830, begründete auf Concertreisen, die sich über alle Welttheile erstreckten, seinen Ruf, der jedoch sehr problematisch ist, da er mehr als ausserordentlich begabter Naturalist, denn als in wirklicher Schule gebildeter Künstler glänzt. Dem entsprechend ist sein Spiel sowie seine Compositionen lediglich auf das Aeusserliche gerichtet.

Kletzinsky, Johann, polnischer Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, lebte um 1797 in Wien und hat von seiner Composition Streichtrios, Violinduos, Concerte und Variationen für Violine veröffentlicht.

Kliem, guter deutscher Clavierbauer, der um 1800 zu Brüheim bei Gotha lebte, wohin er aus dem Hessen'schen gezogen war. Seine Flügel besonders erfreuten sich damals eines trefflichen Rufes in ganz Deutschland.

Klier, Augustin, deutscher Kirchencomponist, geboren am 25. Octbr. 1744 zu Weiden in Baiern, trat 1762 in das Kloster Speinshart, um sich dem Priesterstande zu widmen. Die dort gepflegte Musikübung regte ihn an, sich mit tonkünstlerischen Studien zu befassen, und man schickte ihn endlich zu seiner höheren Ausbildung nach München, wo er besonders noch Gesang, Flöte und Violoncello studirte. Hierauf kehrte er in sein Kloster zurück, wo er die Musikdirektion übernahm. Nach Aufhebung desselben liess er sich in München nieder. Viele Kirchensachen seiner Composition haben sein Andenken lange erhalten. — Sein Bruder, Andreas K., geboren 1746 zu Kemnath, war Chordirektor im Franciscanerkloster zu Amberg und componirte Messen und andere Kirchenstücke, die sich durch einfache Melodie auszeichneten. — Ein dritter Bruder, Joseph K., geboren am 24. April 1760 zu Kemnath, hatte im Kloster Weissenhohe die Priesterwürden empfangen und war daselbst Musikdirektor geworden. Bekannter denn als Componist, ist er durch seine ungewöhnliche Fertigkeit auf der Guitarre und Violine geworden.

Klimax (griech.: κλῖμαξ, latein.: *gradatio*, französ.: *gradation*), was wir

durch Leiter oder Treppe zu verdeutschen haben, ist eine theilweise veraltete Benennung für eine in der poetischen Ausdrucksweise vorkommende Wortverbindung, die fast gleiche Begriffe in Vereinigung bringt und sich als Wortfigur, in der der folgende Begriff stets eine Steigerung des ersten bieten muss, ansehen lässt, z. B. »Rühmet und lobet«, »singet und jauchzet« u. s. w. In der Musik wendet man diesen Ausdruck ebenfalls für Tonfiguren an, und zwar für solche von oft scheinbar sehr verschiedener Art, wenn man die äussere Anordnung der Töne als Merkmale ansieht. Beachtet man jedoch den Eindruck der Töne auf den Hörer, so wird Jedem die Uebereinstimmung aller K. genannten Tonfiguren einleuchten, selbst wenn deren Einzelngestaltungen hier nicht näher beschrieben: eine Steigerung des Gefühls muss dieselbe erzeugen. Zwei Stimmen z. B., die, stets terzenweise sich bewegend, immer höher gehen, sowie melodische Motive, welch nacheinander immer um einen Ton höher erscheinen, also auch der mehrstimmige Kanon, dessen Einsätze in dieser Weise erfolgen, bilden die bemerkenswerthesten Arten einer K. Näheres findet man noch in J. G. Ahlen's »Sommer-Gesprächen« p. 17 und »*Joach. Thuringi Opusc. Bipart.*« P. 2, c. 18, sowie in dem Artikel: Gradation. 2.

Klimpern bedeutet im Allgemeinen, leichte Musikstücke ohne Ausdruck oder mühsam herunterzuspielen. Man gebraucht den Ausdruck im verächtlichen Sinne gegenüber der ungeschickten Behandlung besonders der Tasten- und derjenigen Saiteninstrumente, welche mit den Fingern gerissen oder mit dem Plektrum geschlagen werden, also des Claviers, der Harfe, Guitarre, Zither u. s. w.

Klindworth, Karl, vorzüglicher deutscher Tonkünstler, geboren am 25. Septbr. 1830 in Hannover, zeigte schon früh eine so entschiedene Neigung und Beanlagung zur Musik, insbesondere zum Violinspiel, dass seine Eltern ihn bei den besten Lehrern der Stadt ausbilden liessen, unter deren Leitung — zuletzt unter der des Concertmeisters Lübeck — er sich auf diesem Instrument eine Virtuosität erwarb, die ihm erlaubte, sich mehrfach öffentlich mit Auszeichnung in seiner Vaterstadt hören zu lassen. Schon im 17. Jahre indessen gewann der Musiker bei ihm die Oberhand: er nahm die Kapellmeisterstelle bei einer reisenden Operngesellschaft an und dirigirte während zwei Jahren alle möglichen grossen und kleinen Opern in Liegnitz, Göttingen u. s. w., zuletzt den »Propheten« auf einem Sommertheater in Hannover, bevor noch diese Oper im dortigen Hoftheater zur Aufführung gelangt war. Bei allen Vortheilen für die musikalische Praxis empfand jedoch K. auch die Hindernisse, welche ein derartig zersplitterndes Leben seiner ferneren Ausbildung entgegensetzte, und entschloss sich in Folge dessen in Hannover zu bleiben, wo er freilich darauf angewiesen war, sich seinen Lebensunterhalt auf mühselige Weise durch Unterrichtgeben zu erwerben. Die Bekanntschaft mit Fr. Liszt, die er bei Gelegenheit einer Concertreise mit dem hannöver'schen Violoncellisten Lindner machte, und die liebevolle Theilnahme des Meisters für seine Leistungen auch als Pianist und Componist veranlassten ihn, anfangs der 1850er Jahre nach Weimar überzusiedeln und sich dort — gleichzeitig mit H. von Bülow, W. Mason und D. Pruckner — ausschliesslich dem Clavierspiel zu widmen. Im J. 1854 ging K. nach London, wo er in erfolgreicher Thätigkeit als Solist, Dirigent und Lehrer bis 1868 verweilte; insbesondere waren es die von ihm dirigirten Orchester-Concerte sowie die mit Blagrove und Daubert veranstalteten Soiréen für Kammermusik, welche ihrer interessanten Programme und ungewöhnlich gediegenen Ausführung wegen K.'s Stellung in der englischen Hauptstadt befestigten. Hier auch machte er im J. 1855 die Bekanntschaft Rich. Wagner's, welcher zur Direktion der alten Philharmonischen Gesellschaft berufen war, und begann um dieselbe Zeit die Bearbeitung von dessen »Ring des Nibelungen«, deren Vollendung erst zwanzig Jahre später erfolgen sollte. Gegenwärtig wirkt K. in Moskau, wohin er im J. 1868 durch Anton Rubinstein als Professor des Clavierspiels am Conservatorium der Musik berufen wurde. — Unter den durch den Druck veröffentlichten Compositionen

K.'s sind besonders zu erwähnen: »*Fantaisie-Polonaise*« für Piano; »*Maysong*«, Duett für zwei Frauenstimmen (beide bei Schott in Mainz), und die Romanze »*Pense tu, que ce soit t'aimer*« für Tenor oder Sopran (Moskau, bei Jürgenson). Unter den Arrangements: Wagner's »Ring des Nibelungen«, Clavierauszug, 4 Theile; Schubert's *C-dur*-Sinfonie für zwei Claviere; Tschaikowsky's Oper »Romeo und Julie« für zwei Claviere. Ausserdem giebt es von K. eine neue Orchestrirung des Chopin'schen *F-moll*-Clavierconcertes, eine orchestrale Bearbeitung des Clavierconcertes von Alkan (aus dessen Etuden op. 39), beide mehrfach mit Beifall in Moskau zur Aufführung gebracht, und eine mit grosser Sorgfalt revidirte Chopin-Ausgabe, von der bis jetzt vier Theile in Moskau bei Jürgenson erschienen sind. L.

Klingelzug, auch Balgglocke oder Balgregister, Calcantenglocke, Calcantenregister, Calcantenwecker und ähnlich heisst in dem Mechanismus der Orgel der äusserlich nicht selten einem wirklichen Registerzuge ähnlich gebildete Glocken- oder Schellenzug, mittels dessen der Organist, nachdem die Orgel eine Zeitlang geschwiegen und der Balgtreter die Bälge hat ablaufen lassen (während der Predigt u. s. w.), demselben das Zeichen giebt, seine Thätigkeit wieder aufzunehmen.

Klingen, s. Klang.

Klingenberg, Friedrich Wilhelm, tüchtiger deutscher Violinist, Dirigent und Componist, geboren am 6. Juni 1809 zu Sulau in Schlesien als Sohn des dortigen Cantors und Organisten, der ihm auch den ersten Musikunterricht ertheilte, bis er 1820 in Breslau seine Gymnasialstudien beginnen konnte. Während eines fünfjährigen Aufenthalts daselbst unterrichtete ihn der Organist Neugebauer, der Violinist Taschenberg, der Pianist Ressel und der Kapellmeister J. Schnabel. Bis 1830 besuchte er nun das Gymnasium in Liegnitz, in welcher Stadt sein Vater Cantor und Organist an der Frauenkirche geworden war. Als derselbe 1827 gestorben war, sorgte K. in kindlicher Treue durch Stundengeben für seine Mutter und Geschwister. Im Herbst 1830 bezog er die Breslauer Universität, gab aber das Studium der Theologie nach einem Jahre wieder auf, da ihn der akademische Senat in Anbetracht seiner trefflichen musikalischen Leistungen zum Direktor des akademischen Musikvereins ernannte. Nachdem er sechs Jahre lang mit grosser Auszeichnung diesen Verein geleitet hatte, übernahm er den Breslauer Künstlerverein und that sich häufig ausser als Componist auch als Violinvirtuose hervor. Im J. 1840 erhielt er den Ruf als Cantor der Peterskirche nach Görlitz, wo er als Lehrer und Dirigent sich so grosse Verdienste um das Musikleben der Stadt erwarb, dass er 1844 zum königl. Musikdirektor ernannt wurde. Noch jetzt wirkt er daselbst umsichtig und eifrig als Dirigent des St. Petri- und Pauli-Kirchenchors und des nach ihm genannten Gesangvereins, mit welchem letzteren er im Winter bemerkenswerthe Musikaufführungen veranstaltet. Componirt hat er Kirchenwerke, eine Sinfonie, Ouverturen und andere Instrumentalsachen, Chorgesänge aller Art, Lieder u. s. w. und auch Mehreres davon herausgegeben. — Seine Schwester, Emilie K., geboren am 8. April 1812 zu Sulau, wurde im Gesang durch Siegert und Mosewius in Breslau ausgebildet und lebt als geachtete Gesanglehrerin in Görlitz. — Sein jüngerer Bruder, Julius K., geboren am 15. März 1815 zu Sulau, bildete sich unter Kummer in Dresden zu einem tüchtigen Violoncellisten aus und lebt seit 1842 in St. Petersburg. Er hat Mehreres für Violoncello und Pianoforte componirt.

Klingenbrunner, Wilhelm, gut gebildeter Dilettant, geboren am 27. October 1782 zu Wien, war landständischer Kassenbeamter daselbst und hat Vieles für Flöte, Guitarre und Czakan componirt, auch eine Flötenschule veröffentlicht.

Klingende Stimmen oder **Register,** s. Orgelregister.

Klingenstein, Bernhard, einer der geschicktesten und fruchtbarsten deutschen

Componisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte um 1600 als Musikdirektor zu Augsburg, dessen Domarchiv noch eine Menge seiner Compositionen im Manuscript aufbewahrt. Gedruckt sind von seinen Werken: »*Trinodiarum sacrarum* (dreistimmige Motetten) *pars I*« (Dillingen, 1605); »*Symphoniarum* 1—8 *voc. pars I*« (München, 1607); »*Rosetum Marianum*, 33 Lobgesänge für drei Stimmen« (Mainz, 1609; 2. Aufl. Augsburg, 1684). Vgl. Stetten's »Kunstgeschichte« S. 539 und »*Draudii Bibl. class.*«

Klingkunst, eine veraltete Bezeichnung für die Tonkunst überhaupt, insbesondere für die Instrumentalmusik.

Klingohr, Joseph, ein guter, durchgebildeter Musiker, geboren 1735 in Böhmen, war Schullehrer und Organist zu Tropplowitz bei Leobschütz und starb am 7. Juni 1829. Er hat auch seine Söhne zu tüchtigen Musikern gebildet. Diese sind: 1) August K., geboren um 1775 zu Tropplowitz, war ein verdienstvoller Violinspieler und Dirigent verschiedener Schauspielertruppen, worauf er als Direktor mehrerer musikalischen Vereine in Breslau thätig war. — 2) Joseph Wilhelm K., geboren am 11. Septbr. 1783 zu Tropplowitz, machte sich seit 1803 als fertiger Clavierspieler und als Componist von Sonaten mit Violin- und Violoncellobegleitung sowie von Tänzen bemerkbar. Auf seine künstlerischen Bestrebungen wirkte ein längerer Aufenthalt in Breslau und der dort angeknüpfte Umgang mit K. Maria v. Weber und Berner vortheilhaft ein, bis er um 1810 einem Rufe des Fürsten von Anhalt-Pless als Kapellmeister folgte, an dessen Hofe er schon am 16. Jan. 1814 starb. Gedruckt sind von ihm zwei- und vierhändige Claviersonaten mit und ohne Begleitung, Variationen, Polonaisen, Märsche, vierstimmige Gesänge u. s. w. Im Manuscript hinterliess er gute Kirchenwerke verschiedener Art und Gesangsachen. — 3) Franz K., geboren am 16. März 1793 zu Tropplowitz, war ein sehr tüchtiger Clavierspieler, der, nachdem er Kapellmeister des Fürsten Radziwill gewesen war, sich als Musiklehrer in Posen bleibend niederliess, wo er noch um 1840 thätig war.

Klingsor oder Klinsor, Nicolaus, einer der ältesten und gelehrtesten Meistersänger, der schon zu Anfange des 13. Jahrhunderts berühmt war und in dem Sängerkriege auf der Wartburg bei Eisenach um 1208 eine Rolle spielt. Er war aus Ungarn gebürtig, hatte zu Krakau, Paris und Rom studirt und weite Reisen bis tief in den Orient hinein unternommen. Einige seiner Gesänge sind in dem alten Epos »Der Singerkrieg auf der Wartburg« mitgetheilt, und von ihm selbst als berühmten Astrologen, Mathematiker u. s. w. ist in der Legende von dem »Leben der heiligen Elisabeth« ausführlicher die Rede. In alten Urkunden wird er als der freien Künste Magister aufgeführt.

Klinias, ein pythagoräischer Philosoph und berühmter Musiker aus Kreta, der ums Jahr 518 v. Chr. lebte, war sehr leicht erregbaren Temperaments. So oft er jedoch heftig wurde, nahm er seine Zuflucht zur Lyra und sang sanfte Lieder, die ihn beruhigten. Vgl. »*Athen.*« *Lib. XIV* und »*Aelianus*« *Lib. XIV, c.* 23. †

Klinkosch, Joseph Thaddäus, gelehrter Mediciner, geboren am 24. October 1734 zu Prag, war Professor der Heilkunde daselbst, beschäftigte sich aber viel mit Mechanik und Untersuchungen über den Bau musikalischer Instrumente, deren Construction er zu verbessern suchte. Auch neue Instrumente hat er erfunden, von denen jedoch keines es bis zu allgemeiner Anerkennung und Aufnahme brachte. Er starb am 10. April 1778 zu Prag.

Klio, die Muse der Geschichte und des Heldengedichts, war die Tochter des Zeus und der Mnemosyne. Von Apollon soll sie die Mutter des Ialemos und Hymenäos gewesen sein. Als Symbol ihres musischen Berufs trägt sie eine halbgeöffnete Bücherrolle.

Klipstein, Johann, berühmter Lautenvirtuose, geboren gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Prag, hat mehrere Compositionen für sein Instrument im Manuscript hinterlassen. — Ein späterer Tonkünstler dieses Namens, Georg Gottfried K., geboren am 24. Septbr. 1772 zu Mühlhausen in Thüringen,

lebte als Cantor zu Oels in Schlesien und machte sich durch eine Druckschrift »Rath- und Hülfsbuch für Organisten und solche, die es werden wollen« bekannt. Er starb am 15. Jan. 1836 zu Oels.

Klirrtöne, eine bei Saiteninstrumenten gebrauchte, auf eine künstlich hervorgebrachte akustische Erscheinung hinweisende Bezeichnung. Wenn man nämlich einer aufgespannten Saite einen Steg so untersetzt, dass sie nicht fest aufliegt, sondern ihn nur schwach berührt, und man reisst die Saite so, dass sie senkrecht auf diesen Steg aufschlägt, so giebt sie einen Ton von sich, der tiefer ist, als wenn sie auf die gewöhnliche Art ganz und ungehindert schwingt. Die auf diese oder ähnliche Art entstehenden Töne nennt man K. Wird der Steg unter die Mitte der Saite gebracht, so ist der Klirrton um eine Quinte tiefer, als der tiefste natürliche Ton; theilt er die Saite in zwei Theile, deren einer $^2/_5$, deren anderer $^3/_5$ beträgt, so ist der Klirrton um $^1/_2$ Ton höher als im vorigen Falle. Betragen die beiden Theile der Saite aber $^1/_3$ und $^2/_3$, so ist der Klirrton um eine Quarte tiefer. Eine genaue Berechnung der K., oder vielmehr der Saitentheile, hat Chladny in seiner »Akustik« § 59 aufgestellt.

Klockenbring, Friedrich Arnold, deutscher Musikschriftsteller und Componist, geboren am 31. Juli 1742 zu Schnakenburg im Lüneburg'schen, wo sein Vater Prediger war, übte schon früh Musik und spielte im neunten Jahre die Dorforgel. Im J. 1761 kam er auf das Carolinum in Braunschweig und nahm, hingerissen von den ersten Eindrücken einer Oper, Compositionsunterricht beim Kapellmeister Schwanberger, während er sich zugleich auf dem Clavier vervollkommnete und das Flötenspiel eifrig übte. Gleichwohl musste er in Leipzig (1764) und Göttingen (1766) die Rechte studiren und wurde 1772 als Stadtschulze in Hameln, 1773 als Kanzleisecretair in Hannover angestellt. Er lebte seinem Amte und der Kunst, als 1790 das berüchtigte Buch »Bahrdt mit der eisernen Stirn« erschien, dessen Lecture einen so entsetzlichen Eindruck auf ihn ausübte, dass er in Wahnsinn verfiel. Durch Hülfe Hahnemann's zwar wieder hergestellt, waren seine Körperkräfte so erschöpft, dass er schon am 12. Juni 1795 zu Hannover starb. Von seinen zahlreichen verschiedenartigen Compositionen ist nichts erschienen, jedoch befinden sich mehrere musikalische Abhandlungen von ihm in den »Aufsätzen verschiedenen Inhalts« (Hannover, 1787).

Klöffler, Johann Friedrich, deutscher Flötenvirtuose und Instrumentalcomponist, war in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts Concertdirektor und Finanzassessor des Grafen von Bentheim-Steinfurt zu Burg-Steinfurt bei Münster, wo er 1792 starb. Von ihm erschienen, namentlich in Holland, das er öfters besucht hat, Sinfonien für Orchester, Claviersonaten, viele Flötenconcerte, Duos und Trios für Flöten u. s. w.

Klöppel ist der Name desjenigen Werkzeugs von Holz oder Metall, mit welchem Körper wie Glocke, Triangel, Hackebrett, Trommel, Pauke u. s. w. zum Erklingen gebracht werden. Von der Beschaffenheit der K. handeln die verschiedenen Artikel über die zu den Schlaginstrumenten gehörigen Tonwerkzeuge.

Klötzchen, auch Geigenklötzchen nennt man die Stückchen Holz, welche in den Ecken der beiden Ausschnitte in dem Corpus eines Geigeninstruments aufrecht stehend angeleimt werden, um Decke und Boden dauerhaft miteinander zu verbinden. Sie dürfen nicht zu dick oder zu stark sein, um den Resonanzboden in seiner gleichmässigen Schwingung nicht zu behindern, und müssen fest aufgeleimt sein, da sie sonst ein unangenehmes Schnarren oder Zittern des Tons hervorbringen. Da sie ein erforderlicher Bestandtheil eines guten Instruments sind, so dürfen sie in einem solchen unter allen Umständen nicht fehlen.

Klonas, ein ausgezeichneter Musiker und Dichter des alten Griechenlands aus Tegea, der um die 40. Olympiade wirkte, schrieb, nach Plutarch, »über die Theorie der Flöte«. Er soll auch der Erfinder der Prosodien, einer Art Nomen für die Flöte, gewesen sein. Nach la Borde sollen seine Compositionen

über Hexameter gesetzt gewesen sein. Vgl. König, »*Bibl. vet. et nova*« und Galilei, »*Dialogo della musica antica e moderna*« *fol.* 114. †

Klose, F. J., trefflicher Violinvirtuose, geboren gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu London, war der Sohn eines Musiklehrers, der ihn, ebenso wie später Fr. Tomisch musikalisch unterrichtete. Besonders aber glänzte er um 1818 als Violinist. Als Componist hat er sich durch Melodramen, Ballets, Balladen, Claviersachen bekannt gemacht und auf theoretischem Gebiete durch eine Clavierschule, sowie durch die Schrift »*Practical hints for acquiring thoroughbass*« (London, 1822).

Klose, Georg, deutscher Orgelbauer, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Brieg und baute 1668 das Werk der evangelischen Kirche zu Schweidnitz mit drei Manualen und Pedal nebst sechs Bälgen und 35 klingenden Stimmen.

Klosé, Hyacinthe Eléonor, vorzüglicher Clarinettenvirtuose, geboren am 11. Octbr. 1808 auf der Insel Corfu, kam noch jung nach Frankreich und trat in ein Regiments-Musikcorps. In Paris arbeitete er unter Berr eifrig an seiner Vervollkommnung und wurde 1839 dessen Nachfolger als Professor der Clarinette am dortigen Conservatorium. In den Concerten dieses Instituts erwarb er sich hauptsächlich seines vorzüglich schönen Tons wegen glänzenden Beifall. Er zog viele ausgezeichnete Schüler heran und hinterliess am Conservatorium durch seine gediegene Methode ein treffliches Andenken. Von seinen Compositionen sind einige Solostücke, Variationen, Duette u. s. w. für Clarinette im Druck erschienen.

Kloss, Karl Johann Christian, ausgezeichneter deutscher Orgelvirtuose, geboren am 8. Febr. 1792 zu Mohrungen bei Sangerhausen, erhielt von seinem Vater, dem dortigen Cantor und Lehrer, bis zu seinem 11. Jahre Unterricht im Gesang, Clavier- und Orgelspiel. Auf der lateinischen Schule zu Sangerhausen, die er hierauf vier Jahre lang besuchte, setzte er diese Uebungen bei dem geschickten Organisten Rödiger fleissig fort. Um sich durch das Leben zu bringen, nahm er eine Organisten- und Lehrerstelle in Seena, einem kleinen sächsischen Orte, an, die er in seinem 19. Jahre wieder aufgab, um sich bei Türk in Halle, der ihn sogar in sein Haus nahm, weiter auszubilden. Nach dem Tode seines Lehrers, im J. 1813, ging er nach Leipzig, wo er im Orchester als Violinist angestellt und vom Concertmeister Matthäi noch unterwiesen wurde. Auch als Pianist trat er in den Gewandhausconcerten und zwar mit grossem Beifall auf. Ein Jahr lang war er als Violinist im Orchester zu Königsberg i. Pr., kehrte dann nach Leipzig zurück und blieb daselbst bis 1818, in welchem Jahre er Organist an der evangelischen Hauptkirche zu Elbing wurde, woselbst er auch einen Gesangverein gründete. Als Musikdirektor und Gesanglehrer begab er sich nach einigen Jahren nach Danzig, hielt aber auch hier nicht aus und ging abermals nach Leipzig und von da nach Dresden, wo er zwei Jahre lang privatisirte. Aber nun begann er ein unstetes Wanderleben, auf dem er in fast allen Städten Orgelconcerte gab und Vorträge hielt und durch häufige Wiederkehr sich mehr berüchtigt als berühmt machte. Sporadisch fungirte er auch als Musikdirektor und Lehrer beim Fürsten von Carolath in Schlesien, als Organist zu Kronstadt in Siebenbürgen (1839), als Organist, Chordirektor und Professor der Musik zu Eperies in Ungarn u. s. w. Aufgerieben und gänzlich heruntergekommen starb er am 26. April 1853 zu Riga. Grössere und kleinere Clavier- und einige Orgelsachen, Lieder, liturgische Gesänge, Gesänge der Berliner Liedertafel u. s. w. von ihm sind im Druck erschienen.

Klotz, Karl, deutscher Hornvirtuose, geboren am 25. März 1824 zu Stettin bei Hechingen, erhielt mit 11 Jahren bei dem Musikdirektor Wichtl in Hechingen Violin- und später auf dem Horn von dem Kammermusiker Sendelbeck ebendaselbst Unterricht. Hierauf wurde er in der fürstl. Kapelle als Hornist angestellt und begab sich 1846 wiederum zu Sendelbeck in München,

um sich weiter zu vervollkommnen. Seit 1848 machte K. Concertreisen nach Frankreich und der Schweiz, und 1852 wurde er als Kammermusiker in die fürstl. Kapelle in Löwenberg in Schlesien berufen, wohin der Fürst von Hechingen seine Residenz verlegt hatte. Wohin er sich 1869 nach Auflösung der Kapelle begeben hat, war nicht zu ermitteln. Compositionen für sein Instrument, sowie auch eine Hornschule hat er bei André in Offenbach veröffentlicht.

Klotz, Matthias, berühmter deutscher Geigenmacher, geboren um 1640 in Tyrol, war der beste Schüler Jac. Stainer's, dessen Instrumenten die seinigen mit Ausnahme des metallreichen Tons, den sein Lehrer so vorzüglich in seine Arbeiten zu legen verstand, sehr ähnelten. Seine Söhne setzten das Geschäft ihres Vaters zwar fort, die Fabrikate derselben gehörten aber nicht mehr zu den gesuchtesten.

Klügling, ein in seiner Zeit als Orgel- und Clavierspieler sehr gerühmter Tonkünstler, war um 1782 an der Peter-Paulskirche in Danzig angestellt und hat auch mehrere Clavierconcerte componirt.

Kluge, G. H., um 1795 Organist an der Kaufmannskirche zu Erfurt, hat mehrere Choralvorspiele componirt, die zu ihrer Zeit aber nur handschriftlich in Thüringen bekannt waren. — Ein Theologe dieses Namens, Gottlob K., war Prediger zu Neumarkt und hielt bei der Einweihung der Orgel seiner Kirche eine Rede über den 150. Psalm. Ebenso gab er eine Lebensbeschreibung schlesischer Liederdichter heraus. Er starb im J. 1771.

Klughardt, August, talentvoller deutscher Componist und Dirigent, geboren am 30. Novbr. 1847 zu Köthen, beendete den Gymnasialcursus in Dessau, widmete sich in Dresden unter Blassmann und A. Reichel dem Studium der Musik und bekleidete, nachdem er seine praktische Laufbahn als Kapellmeister an den Theatern in Posen, Neustrelitz und Lübeck begonnen, bis 1873 die Stelle eines grossherzogl. Musikdirektors an der weimaraner Hofbühne, worauf er als Hofkapellmeister nach Neustrelitz berufen wurde. Von bestimmendem Einfluss auf den jungen, von ernstem Streben erfüllten Künstler, jedoch ohne seine frische, gesunde Originalität zu beeinträchtigen, ward ein eifriges Studium seiner grossen Vorbilder Beethoven, R. Schumann, Wagner und Liszt; die Wahl der letzteren bekundet, dass er der neueren Richtung huldigt. Seine Claviercompositionen (»Feldrosen« op. 5) zeichnen sich aus durch anspruchslose Spielbarkeit und dabei doch charaktervolle Tiefe und Eigenart, was um so höher anzuschlagen ist, als der Componist selbst im wohlverdienten Rufe eines trefflichen Pianisten steht. Schnell beliebt wurden neben vielen Männer- und Frauenchören seine Lieder (Weimar, bei Kühn und bei Seitz), bei deren Textwahl er Heine und Geibel bevorzugte; Diesem ward er durch berückende Wiedergabe des süss-Träumerischen wie des Edlen gerecht, während er bei Jenem für das dramatisch-Erregte den wirksamsten Ausdruck zu finden wusste. Die Declamation ist sauber, correct und fliessend, die Clavierpartie erfordert einen gewandten Spieler. Nicht unbedeutende dramatische Begabung verrathen das duftige Märchen »Dornröschen« op. 8 und die grosse Oper »Mirjam« op. 23, welche jedoch noch übertroffen werden durch seine neuesten instrumentalen Schöpfungen. Ausser mehreren Ouverturen voll lebendigen Schwungs (»Siegesouverture« op. 26, Kaiser Wilhelm zugeeignet) zeichnen sich auch die stimmungsvollen »Schilflieder« nach Lenau's Gedichten, op. 28, für Clavier, Bratsche und Oboe, Liszt gewidmet, aus. In der Sinfonie »Waldleben«, seinem bis jetzt grossartigsten Werke, hat er es verstanden, eine mit voller Meisterschaft beherrschte, reiche, doch vermöge seiner Instrumentation durchsichtige Polyphonie für den höheren Zweck einer leitenden Idee zu verwenden. Erwähnt sei noch die gewaltige »Lenorensinfonie«. Die eigenartigen Vorzüge der K.'schen Musik sind ihre wohlthuende lebensfrische Ursprünglichkeit und die bei aller Sparsamkeit der Mittel erreichte ideelle Wahrheit. R. F.

Klyma, Pater, deutscher Kirchencomponist, lebte um 1757 in einem

Kloster bei Wien und lenkte durch seine Arbeiten, die für ausgezeichnet galten, einige Zeit hindurch die Aufmerksamkeit auf sich.

Knafel, Joseph Leopold, ein geschätzter deutscher Harfenvirtuose und Clavierspieler, lebte in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts in Wien und hat sich als Componist durch verschiedene, im Druck erschienene Arbeiten für diese Instrumente, besonders Variationen, bekannt gemacht.

Knap, William, englischer Geistlicher und Componist, geboren 1699, lebte um 1750 als Canonicus zu Prole und veröffentlichte 1753 einen Band seiner Kirchengesänge, welchem sein Bildniss vorgesetzt ist.

Knapton, Philipp, englischer Tonkünstler, geboren 1788 zu York, gab von seiner Composition Claviersonaten, mehrere Duos für Pianoforte und Harfe, sowie Lieder und Songs heraus.

Knarren oder Knastern sagt man, um auf eine fehlerhafte Beschaffenheit hinzuweisen, von den Tönen der Zungenstimmen in einer Orgel, wenn sie fladdern (s. Fladdern).

Knauf, Johann Friedrich, vorzüglicher deutscher Oboevirtuose, war seit 1815 Mitglied der Hofkapelle des Kurfürsten Wilhelm's I. in Kassel und besonders wegen der zu Herzen sprechenden Sanftheit seines Spieles sehr beliebt. Das frühzeitige Ausfallen der Vorderzähne nöthigte ihn vor der Zeit, der Ausübung seiner Kunst zu entsagen, worauf er sich dem Kaufmannsstande widmete. Unter seinen Schülern hat ihm der Oboevirtuose Friedr. Eugen Thurner besondere Ehre gemacht.

Knaust, Heinrich Theodor, einer der gebildetsten und geschmackvollsten deutschen Tenorsänger, geboren am 14. Febr. 1805 zu Braunschweig, liess sich auf Veranlassung des Hofraths Ribbentrop und des nachmaligen Professors Griepenkerl, welche seine früh entwickelte metall- und umfangreiche Stimme hörten, für die Bühne ausbilden, indem er beim Tenoristen Kiel Gesangs- und beim Schauspieler Haake Declamationsstudien machte. Sein erster theatralischer Versuch, im J. 1823, fiel so glücklich aus, dass er für zweite Tenorparthien von der Braunschweiger Hofbühne engagirt wurde. An derselben wurde der gefeierte Tenorist Cornet sein Vorbild, dem er mit Erfolg nachstrebte. Im J. 1827 verliess er Braunschweig, trat in Kassel auf und ging dann nach Bremen, wo er, mit Beifall überschüttet, bis 1833 blieb. Nach mehreren Gastspielen in Dresden und Weimar, wurde er von der weimar'schen Hofbühne durch lebenslänglichen Contrakt dauernd gefesselt und blieb bis 1842, in welchem Jahre er durch eine langwierige Krankheit genöthigt wurde, in den Pensionsstand zu treten, der Liebling des Publikums. Zu seinem seelenvollen geschmeidigen Organ, seinem innigen Vortrage und seiner musterhaften Aussprache gesellten sich ganz bedeutende schauspielerische Fähigkeiten.

Knaut, deutscher Orgelbauer aus Buttelstädt in Thüringen, baute um 1740 in das Werk der Peterskirche zu Erfurt eine als wohlklingend gerühmte Menschenstimme (*vox humana*) von Messing. Vgl. »Adlung's musikal. Gelahrtheit« S. 478.

Knecht, Justin Heinrich, ausgezeichneter deutscher Orgel-, Violin- und Clavierspieler, bedeutender Musiktheoretiker und gediegener Componist, wurde am 30. Septbr. 1752 zu Biberach in Schwaben geboren und war der Sohn eines Collaborators, späteren Cantors an der Trivialschule, der den Sohn von dessen neuntem Jahre an im Gesang und auf der Violine unterrichtete. Leere Blätter mit Noten zu bemalen, war des jungen K. grösste Freude, und zwölf Jahre alt setzte er sogar schon zwei Singspiele für das städtische Liebhabertheater, dessen Leiter Wieland war, in Musik. Wieland war es auch, der den alten K. bestimmte, den talentvollen Sohn beim Organisten Kramer im Generalbass gründlich unterrichten zu lassen. Daneben studirte derselbe beim Rector Doll die römischen Classiker in ihrer Ursprache, bei Wieland die italienische Prosodie und lernte Flöte, Oboe, Horn und Trompete blasen. Seit 1768 besuchte er das Collegiatstift, dann das Lyceum in Esslingen und absolvirte auch

die wissenschaftlichen, besonders philologischen Studien neben ununterbrochenen Uebungen im Orgelspiel und in der Tonsetzkunst, besonders nach den Schriften K. Phil. Em. Bach's und Marpurg's, mit Auszeichnung, sodass ihn 1771 der Magistrat seiner Vaterstadt, als K. eben die Universität beziehen wollte, zum Nachfolger seines Lehrers Doll ernannte. K. unterrichtete nun nach Vogler's Tonsystem, begründete wiederkehrende Musikaufführungen und gab 1792 das Schulfach auf, um nur als Musikdirektor, Organist, Componist und Musikschriftsteller zu wirken. Sein Ruhm veranlasste 1807 seine Ernennung zum Theaterkapellmeister und Hofkirchen-Musikdirektor zu Stuttgart, welche Stellung er aber schon nach zwei Jahren, den gegen ihn angesponnenen Intriguen weichend, wieder aufgab und nach Biberach zurückkehrte. Hier nahm er die alte Thätigkeit wieder auf und lehrte und schrieb bis zu seinem Tode, der ihn am 1. Decbr. 1817 durch einen Schlagfluss ereilte. — Als Orgelspieler wurde K. vielfach dem Abt Vogler gleichgestellt, als Theoretiker und Componist dürfte er denselben noch übertroffen haben. Von seinen Compositionen sind anzuführen: viele Psalme, Hymnen, Cantaten, deutsche Messen, Choräle und andere Kirchenwerke, geistliche Gesänge und Lieder, zahlreiche grössere und kleinere Orgelstücke, Claviersonaten und Variationen, Flötenduos, weltliche Lieder und Gesänge u. s. w. Seine Opern und Singspiele, z. B. »Die treuen Köhler«, »Der Erndtekranz«, »Der lahme Husar«, »Die Entführung aus dem Serail«, »Pygmalion«, »Der Kohlenbrenner«, »Die Aeolsharfe«, »Scipio vor Karthago«, »Feodore« sind kaum mehr als dem Namen nach bekannt geworden, während seine Programm-Sinfonien: »*Le portrait musical de la nature*« (1784; programmatisches Vorbild für Beethoven's Pastoralsinfonie), »Don Quixote« und »Der Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig« ein gewisses Aufsehen erregten. Von seinen vielen theoretischen und didaktischen Arbeiten, deren Titel in Gerber's und Fétis' lexikalischen Werken ganze Seiten füllen, seien als die wichtigsten hier aufgeführt: »Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses u. s. w.« (in 4 Abtheil., Augsburg und Stuttgart, 1792 bis 1798); »Kleines alphabetisches Wörterbuch der vornehmsten und interessantesten Artikel aus der musikalischen Theorie« (Ulm, 1795); »Theoretisch-praktische Generalbassschule u. s. w.« (Freiburg, ohne Datum; 2. neu durchgesehene u. verb. Ausg. Bozen, 1859); »Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere« (3 Abtheil., Leipzig, 1795 bis 1798); »Kleine Clavierschule für die ersten Anfänger u. s. w.« (2 Abtheil., München, 1800 bis 1802); »Bewährtes Methodenbuch beim ersten Clavier-Unterricht« (Freiburg, ohne Datum); »Allgemeiner musikalischer Katechismus, oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre u. s. w.« (Biberach, 1803); zahlreiche Abhandlungen und Recensionen in der »Musikal. Correspondenz«, der »Speier'schen Ztg.« und der »Leipz. allgem. musikal. Ztg.«

Knefel, Johann, deutscher Vocalcomponist, aus Laubau in der Oberlausitz gebürtig, war in der letzten Hälfte des 16. Jahrh. als Kapellmeister des Kurfürsten Ludwig von der Pfalz angestellt. Von ihm: »*XXXII Cantiones*, 5, 6 *et* 7 *voc.*« (Nürnberg, 1571); »*Cantus choralis musicis numeris* 5 *voc. inclusus*« (Nürnberg, 1575); »*Cantiones piae* 5 *et* 6 *voc., tam voci humanae, quam instrumentis musicis accommodatae*« (Nürnberg, 1580); »Teutsche Liedlein, welche den mehrern theil den Brauch vnd Lauff dieser Welt beschreiben vnd anzeigen, mit 5 Stimmen« (Frankf., 1610).

Kneferle, Heinrich, vorzüglicher deutscher Clavier- und Fagottvirtuose, um 1750 zu Eichstädt in Baiern geboren, war 1783 Organist daselbst. Er hatte, von dem Fürstbischof von Eichstädt unterstützt, 18 Jahre hindurch in Italien, besonders in Neapel Musik studirt und schrieb, zurückgekehrt, mehrere hübsche kleine Opern, Concerte für verschiedene Instrumente, Claviersonaten u. s. w.

Kneller, Gottfried (Godfrey), bewunderter Lautenvirtuose, berühmter noch als Portraitmaler, war 1648 zu Lübeck geboren und studirte in den

Niederlanden sowie in Italien. Seit 1672 lebte er in Nürnberg, München, Hamburg, von 1674 an in London, wo er 1680 zum Hofmaler ernannt wurde. Von Ludwig XIV. nach Paris eingeladen, malte er 1684 den König und dessen ganze Familie. Kaiser Joseph ernannte ihn zum Ritter und Georg I. 1715 zum Baronet, unter dem Titel von Whitton. K. starb 1723, nach Andern 1726, in London, hinterliess ein bedeutendes Vermögen und wurde in der Westminsterabtei begraben.

Knie, s. Gebrochener Kanal.

Kniegeige (ital.: *Viola da Gamba*), s. Gambe und *Viola.*

Knieguitarre, s. *Guitarre d'amour.*

Kniestück, s. Gebrochener Kanal.

Kniezug heisst ein unter einigen Orgelmanualen angebrachter Registerzug, der durch das Knie des Orgelspielers entweder auf- oder seitwärts regiert wird. Am häufigsten findet er sich den Orgeln mit nur einem Manuale beigefügt, wo er für eine besonders hervorstechende Stimme, z. B. Trompete benutzt wird, um diese während des Spielens zur Führung einer Melodie anzuziehen, ohne dass der Spieler genöthigt ist, die Hand von der Tastatur zu nehmen.

Kniff, s. Durchstecher.

Knigge, Adolph (Franz Friedrich Ludwig) Freiherr **von**, berühmter deutscher Romanschriftsteller, ein aufmerksamer, scharfer Beobachter der Welt und der Menschen, hat sich auch als geschickter musikalischer Dilettant hervorgethan. Geboren am 16. Octbr. 1752 zu Bredenbeck, einem Gute seines Vaters bei Hannover, erhielt er die sorgfältigste Erziehung, bei der auch die Musik eine Rolle spielte. Im J. 1766 erbte er die tief verschuldeten Lehnsgüter seines Vaters, bezog 1769 die Universität Göttingen und wurde 1772 Hofjunker und Assessor der Kriegs- und Domainenkammer in Kassel. Im J. 1777 trat er als Kammerherr in Dienste des weimar'schen Hofes und privatisirte dann mit seiner Familie in Hanau, Frankfurt a. M. und Heidelberg, bis er 1790 Oberhauptmann und Scholarch in Bremen wurde, wo er am 6. Mai 1796 sein ziemlich unruhiges Leben beschloss. Er hat u. A. sechs Solos für Clavier componirt, die Oper »Der Talisman«, Musik von Salieri, aus dem Italienischen in's Deutsche übersetzt und in seinen »Dramaturgischen Blättern« (im 7. Stücke) eine meisterhafte Charakterschilderung des grossen Sängers Farinelli geliefert. In seinem oft aufgelegten Buche »Ueber den Umgang mit Menschen« (1. Aufl., Hannover, 1788) behandelt er in dem Abschnitte »Ueber den Umgang mit Künstlern« in scharfsinniger, genaue Beobachtung beweisender Weise auch die Tonkünstler.

Knight, Mistress, vortreffliche englische Sängerin und Geliebte des Königs Karl II., blühte um 1670. Sie ist von Kneller (s. d.) gemalt und von Faber 1749 herrlich in Kupfer gestochen worden. — Ein Pianist und Componist, Eduard K., geboren 1800 in London, trat seit 1822 daselbst mit Beifall öffentlich auf. Von seinen Compositionen gelangten besonders komische Gesänge zu grosser Beliebtheit.

Kniller, Andreas, deutscher Orgelspieler und Componist für sein Instrument, war um 1700 Organist an der Peterskirche zu Hamburg und lebte pensionirt daselbst noch 1723. Gerber besass eine von ihm componirte Orgeltoccata.

Knittelmaier, Lambert, Benedictinermönch zu Oberaltaich, geboren am 13. März 1769 zu Konzell in Baiern, studirte zu Salzburg Theologie und lebte dann als Lehrer in München und Straubing. Er componirte, ohne in der Harmonielehre besonders unterrichtet worden zu sein, lediglich durch Selbststudium geleitet. Ausser Gesängen hat er 1803 Allemanden und Variationen für Clavier veröffentlicht, sowie einen »Deutschen Kirchengesang zur heil. Messe, von vier Singstimmen, zwei Hörnern nach Belieben, mit concertirender Orgel« (Straubing, 1803).

Knobelius, s. Kobelius.

Knoblauch oder Knobloch, Johann Christoph, vortrefflicher deutscher Fagottvirtuose, geboren 1744 in Potsdam, erhielt seine Ausbildung durch den berühmten Fagottisten Eichner und war anfangs Mitglied der markgräfl. schwedt'schen Kapelle. Aus dieser kam er 1787 in die königl. Kapelle zu Berlin, welcher er bis zu seinem Tode, Anfangs des 19. Jahrhunderts, angehörte.

Knobloch oder Knoblauch, Karl, guter deutscher Componist und Orgelspieler, war gegen Ende des 18. Jahrhunderts Cisterziensermönch und Regens chori an der Klosterkirche zu Grüssau. Dort befanden sich auch viele seiner Compositionen für die Kirche, von denen, wie überhaupt von seinen Werken, nichts im Druck erschienen ist.

Knoch, Nicolaus Arnold, Doctor der Rechte in Groningen, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ist hier zu nennen, weil er ein Werk über die merkwürdigsten Orgeln der sieben vereinigten Provinzen der Niederlande herausgab, betitelt: »*Disposition der merkwaardigste Kerk-Orgelen, welke in de zeven vereenigde Provintien, en wel byzonder in de Provintie Friesland, Groningen en elders aangetroffen worden etc.*« (Groningen, 1788).

Knod, Paul, deutscher Tonkünstler, den seine Zeitgenossen als wohlerfahren rühmen, geboren im 16. Jahrhundert zu Eger in Böhmen, war Kapellmeister in Wittenberg.

Knöbel, berühmter Flötenspieler und Componist, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Goldberg in Schlesien.

Knöp, Lüder, deutscher Orgelspieler und Componist, war in der Mitte des 17. Jahrhunderts als Organist an der Stephanskirche zu Bremen angestellt und hat von seinen Compositionen veröffentlicht: »Paduanen, Gaillarden, Balletten, Mascaraden, Arien, Allemanden, Couranten und Sarabanden von zwei und drei Instrumenten« (2 Theile, Bremen, 1652 u. 1660).

Knösel, deutscher Orgelbauer und Instrumentenmacher, war ein Schüler Oehme's in Freiberg, und hielt sich um 1794 in Sachsen auf.

Knoll, David Tobias, gut gebildeter deutscher Dilettant, geboren 1736 zu Namslau in Schlesien, erhielt schon früh einen guten Unterricht auf der Orgel durch den Organisten Hoffmann. Trotzdem er sich dem Kaufmannsstande widmen musste, studirte er doch eifrig die Composition und schrieb viele Kirchenstücke, ein Choralbuch u. s. w. Er starb 1818 in Breslau und hinterliess auch viele musikwissenschaftliche Abhandlungen im Manuscript.

Knoll, Katharina **von,** geborene Hug, bedeutende deutsche Sängerin, geboren 1796 zu Ravensburg im Würtemberg'schen, kam 1814 als Choristin an das Hoftheater zu Stuttgart. Dort erhielt ihre schöne, klangvolle Stimme eine treffliche Ausbildung, sodass sie bald in das Solopersonal aufrückte. Nachdem sie 1823 bei der ersten Aufführung des »Freischütz« in Stuttgart die Agathe gesungen hatte, ging sie zu noch höherer gesanglicher Ausbildung bei Orlandi nach Mailand, vermochte aber auch nach ihrer Rückkehr wegen Mangels einnehmender äusserer Mittel sich auf der Bühne nicht recht geltend zu machen. Im J. 1825 verheirathete sie sich mit dem Kaufmann von Knoll, gehörte aber noch bis 1848 dem Mitgliederverbande des Stuttgarter Hoftheaters an. Gleichwohl genoss sie eines viel bedeutenderen Rufes als Concert- und Kirchensängerin. Sie starb im Octbr. 1873 in Stuttgart. — Ihre Tochter und Schülerin, Bertha von K., geboren 1826 in Stuttgart, ebenfalls eine vortreffliche Sängerin, war von 1843 bis 1845 am Stadttheater in Frankfurt a. M. engagirt. Im letzteren Jahre verheirathete sie sich mit dem musikalischen Schriftsteller Riehl und entsagte der Bühne.

Knoop, Gustav, einer der vorzüglichsten deutschen Violoncellovirtuosen der neueren Zeit, geboren 1805 zu Göttingen, war bis 1842 als Concertmeister in der herzogl. meiningen'schen Kapelle angestellt, ging aber 1843 nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika und starb am 25. Decbr. 1849 in Philadelphia.

Knopf, Heinrich, vortrefflicher deutscher Bogen- und Geigenfabrikant, geboren 1839 zu Mark-Neukirchen in Sachsen, liess sich 1869 in Berlin nieder. In der Specialität der Bogenfabrikation dürfte er in der Gegenwart neben L. Ch. A. Bausch in Leipzig unübertroffen dastehen.

Knopfregal oder Knöpfleinregal, s. Regal und Apfelregal.

Knorr, Julius, guter deutscher Pianist und gediegener Musikschriftsteller, geboren am 22. Septbr. 1807 zu Leipzig, besuchte daselbst die Nicolaischule und studirte hierauf auf der Leipziger Universität, besonders unter Gottfr. Hermann, Philologie. Aber bereits 1827 wandte er sich gänzlich der Musik zu, nachdem er schon früher bei Wilh. Neudeck eine vortreffliche Ausbildung erlangt hatte. Er trat nun wiederholt und mit grossem Beifall öffentlich auf, besonders in den Gewandhaus-Concerten, wo er auch zum ersten Male den Namen Chopin auf das Programm brachte. Im Verein mit L. Schunke und Rob. Schumann begründete er 1834 die noch jetzt bestehende »Neue Zeitschrift für Musik«, welche er anfangs auch selbst redigirte. Um das musikalische Lehrfach hat er sich ebenfalls durch einige mit Recht sehr geschätzte und verbreitete Werke, z. B. durch seine Ausgabe der grossen A. E. Müller'schen »Clavierschule«, durch seinen »methodischen Leitfaden für Clavierlehrer« (5. Aufl., Leipzig, 1861), ferner durch seine »Materialien für das mechanische Clavierspiel«, durch sein »erklärendes Verzeichniss der hauptsächlichsten Musik-Kunstwörter« (Leipzig, 1854) und seinen »Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur« (Leipzig, 1861) hervorragende Verdienste erworben. K. starb zu Leipzig am 17. Juni 1861.

Knoten, s. Schwingungsknoten.

Knox, John, der Reformator Schottlands, geboren 1505 zu Gifford bei Haddington und gestorben am 24. Novbr. 1572 zu Edinburgh, erwarb sich zu seinen theologischen und politischen auch musikalische Verdienste durch Einführung eines geregelten, durch Gesang verschönerten Gottesdienstes und soll auch die vortrefflich gesetzten vierstimmigen Kirchenmelodien componirt haben, welche in der Sammlung »*The Common Tunes*« enthalten und noch jetzt in den schottischen presbyterianischen Kirchen in Gebrauch sind.

Knüpfer, Sebastian, guter deutscher Vocalcomponist, geboren am 6. Septbr. 1633 zu Aschen im Voigtlande, wo sein Vater, Johann K., Cantor und Organist war und den Sohn in der Musik unterrichtete. Seine wissenschaftliche Bildung, namentlich in den alten Sprachen, erhielt K. von einem vier Meilen von Aschen entfernt lebenden Privatgelehrten und kam endlich nach Leipzig in das Haus des Rechtsgelehrten Joh. Philippi, der seine weitere musikalische und philologische Ausbildung übernahm und ihm auch 1657 die Cantorstelle an der Thomaskirche verschaffte. In diesem Amte, zu welchem sich auch bald das eines Musikdirektors gesellte, schuf er viele Kirchencompositionen, Madrigale und Canzonetten, die lange sehr beliebt waren. Er starb zu Leipzig im J. 1676. — Sein Sohn, Johann Magnus K., geboren um 1660 zu Leipzig, war zuerst Organist in Naumburg und hierauf bis zu seinem Tode fürstl. sächsisch-zeitz'scher Kammercomponist.

Knyvett, Charles, geschickter englischer Musikdirigent und Accompagnateur, geboren 1775 zu London, war der Sohn eines Organisten an der königl. Kapelle. Nach erlangter trefflicher Ausbildung in der Musik wurde K. 1802 Organist an der Pfarrkirche St. George und neben seinem jüngeren Bruder William (s. weiter unten) Mitdirektor der berühmten Concerte für alte Musik. Während mehr als zwanzig Jahren galt er für den berühmtesten Accompagnateur Londons. Von seinen Compositionen sind nur drei- und vierstimmige Gesänge im Druck erschienen. — Sein Bruder, William K., um 1778 in London geboren, war einer der berühmtesten englischen Sänger für classische Musik. Auch als Componist machte er sich, besonders durch zahlreiche Glees weithin vortheilhaft bekannt, wie nicht weniger durch eine grosse

Anzahl von ihm harmonisirter schottischer Songs. Im J. 1839, bereits 61 Jahre alt, sang K. noch immer in der königl. Kapelle zu London.

Koang-Tsee, ein chinesischer Musikschriftsteller, der ungefähr 600 v. Chr. lebte und durch das von ihm verfasste Werk »Lü-lan« sich einen dauernden Namen schuf. †

Kobelius, Johann Augustin, geschickter und fruchtbarer deutscher Componist, geboren am 21. Febr. 1674 zu Wählitz bei Halle a. S., studirte Clavierspiel beim Organisten Nic. Brausen und dessen Nachfolger J. Ch. Schieferdecker in Weissenfels, und Composition durch drei Jahre bei J. Ph. Kriegers. Glückliche Anregungen fand er weiterhin auf mehreren Reisen, die sich bis nach Venedig erstreckten. Hierauf wurde er Kammermusicus in Weissenfels, dann 1712 Stadtorganist in Sangerhausen, 1713 Kapelldirektor in Querfurt und endlich 1725 Landrentenmeister und Kapelldirektor in Weissenfels. Als solcher starb er am 17. Aug. 1731. Er schrieb und führte zahlreiche Opern auf, ausserdem Kirchenmusiken, Ouverturen, Concerte, Sonaten für verschiedene Instrumente u. s. w.

Kober, Franz, geschickter deutscher Clavier- und Orgelbauer, geboren 1755 in Olmütz, lebte in Wien, wo er auch am 17. Septbr. 1813 starb und führte den Titel eines kaiserl. Hof- und bürgerlichen Orgel- und Clavierinstrumentenmachers. Eine schöne Hausorgel seiner Arbeit befand sich einst in Mozart's Besitz und ging hierauf in Privathände über.

Koboa, s. Bandoska.

Kobricht, tüchtiger deutscher Clavier- und Orgelspieler sowie Componist, geboren um 1720 zu Raudnitz in Böhmen, war nachmals Organist zu Landsberg in Baiern. Von ihm: viele kurze Messen, Vespern und andere Kirchenstücke, Claviersonaten, Präludien und Fugen für Orgel; ferner eine »Gründliche Clavierschule« (1782) und ein »Praktisches Geig-Fundament, das sich mehr in Zeichen und Noten, als in vielen ausgesinnten Erklärungen für schwächere Lehrlinge leicht auszeichnet« (Augsburg, 1788).

Kobuisa, eine Art Fiedel oder Geige der Kirgisen ohne Oberdecke. Die Saiten bestehen aus Pferdehaaren, welche mit einem Bogen, gleich dem Violoncello, angestrichen werden. Die Baksas dieses Volksstammes, das sind Zauberer oder Aerzte, wie die Schamanen in Sibirien, bedienen sich vorzugsweise dieses Tonwerkzeugs bei ihren Beschwörungen.

Koch, Anton Albrecht, deutscher Componist, um 1710 Musiklehrer in Breslau und weiterhin fürstl. bernburg'scher Kapellmeister, als welcher er um 1745 starb, hat, wie Mattheson in seiner »Ehrenpforte« berichtet, ausser Gelegenheitsmusiken und Serenaden für Orchester auch Opern componirt, welche damals jährlich am Martinstage in Oels aufgeführt wurden.

Koch, Francisca Romana, geborene Giraneck, gefeierte deutsche Sängerin und Tänzerin, geboren 1748 in Dresden, kam 1765 als Tänzerin zu der Koch'schen Schauspielergesellschaft nach Leipzig. Dort verheirathete sie sich 1766 mit dem Balletmeister Koch, der sie in der höheren Tanzkunst sehr förderte. Strebsam, wie sie war, begann sie 1767, bei dem sich gerade in Leipzig aufhaltenden Lexicographen Gerber Clavierunterricht zu nehmen und dann in Berlin sowie 1771 in Weimar unter Schweizer Gesang zu studiren. Zehn Jahre lang wurde sie hierauf vom Leipziger und Dresdener Publikum auch als Gesangskünstlerin gefeiert. Im J. 1787 musste sie der Bühne entsagen, worauf sie sich bleibend in Dresden niederliess und daselbst 1796 an der Auszehrung starb. Benda und Schweizer schrieben eigens Opern für sie.

Koch, Franz (Paul), berühmter deutscher Virtuose auf der Mundharmonica, geboren 1761 zu Mittersill im Salzburg'schen, erlernte als Knabe das Handwerk eines Buchbinders. Auf der Wanderschaft begriffen, wussten ihn Werber 1782 nach Magdeburg zu locken, wo er ohne Weiteres als Grenadier eingekleidet wurde. Als solcher hörte ihn zufällig ein Officier die Maultrommel (Mundharmonica) spielen und theilte seine Bewunderung der

Fertigkeit K.'s weiteren Kreisen mit, sodass dessen Ruf bald sogar nach Potsdam und Berlin drang. König Friedrich Wilhelm II. liess K. kommen, hörte ihn und befahl die Entlassung desselben aus dem unfreiwilligen Militairdienste. Von allen Seiten ermuntert, ging K. hierauf auf Kunstreisen und erregte ein seltenes Aufsehen, sodass selbst ein Jean Paul (im »Hesperus«) von ihm Notiz nahm. Sein Todesjahr ist nicht bekannt geworden. Ausführlicher berichtet von seinem Leben Schummel's »Almanach« vom J. 1793 S. 322.

Koch, Heinrich Christoph, vorzüglicher deutscher Musiktheoretiker und Lexicograph, wurde am 10. Octbr. 1749 zu Rudolstadt geboren. Sein Vater, welcher Mitglied der dortigen fürstl. Kapelle war, ertheilte ihm den ersten musikalischen Unterricht, dessen Resultate den Fürsten Johann Friedrich bewogen, K. eine höhere Ausbildung im Clavier- und Violinspiel und später auch beim Kapellmeister Scheinpflug in der Composition geben zu lassen. Schon 1764, unter dem Fürsten Ludwig Günther, erhielt K. die Anstellung als zweiter Violinist der Kapelle und genoss fernere Unterstützung für seine weitere Ausbildung. Auf dem Gymnasium wandte er sich mit allem Eifer der Mathematik zu, zeichnete sich aber auch in den übrigen Schulfächern aus. Nachdem er noch Violinunterricht von dem berühmten weimarschen Concertmeister Göpfert erhalten hatte, rückte er in die erste Violine und wurde 1777 zum wirklichen Kammermusicus ernannt. Seitdem erschienen kleinere Compositionen von ihm im Druck, und er schrieb für den Hof einige Gelegenheitscantaten, erlangte jedoch bei weitem mehr Bedeutung auf dem musiktheoretischen Gebiete, auf welchem sich folgende wichtige Arbeiten von ihm bewegen: »Versuch einer Anleitung zur Composition« (3 Thle., Leipzig, 1782, 1787, 1793); »Musikalisches Lexicon, welches die theoretische und praktiche Tonkunst encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält« (Frankfurt a. M. 1802; 2. durchaus umgearb. u. verm. Aufl. von Arrey von Dommer, Heidelberg, 1863 bis 1865). Es ist dies sein Hauptwerk, eine ebenso gründliche wie hochwillkommen geheissene Arbeit, die in Bezug auf Darstellung, Vollständigkeit und Genauigkeit kaum etwas zu wünschen übrig lässt und K.'s Namen ehrenvoll der fernen Nachwelt übermitteln wird. Als Nachschlage- und Hülfsbuch wird dieses Werk noch lange Nutzen stiften. Einen Auszug daraus gab K. selbst unter dem Titel heraus: »Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und Dilettanten« (Leipzig, 1807; 2. Aufl., Ulm, 1828). Ferner gab er heraus: »Handbuch bei dem Studium der Harmonie« (Leipzig, 1811) und »Versuch, aus der harten und weichen Tonart jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Leiter vermittels des enharmonischen Wechsels in die Dur- und Molltöne der übrigen Stufen auszuweichen« (Rudolstadt, 1812). Ausserdem hatte er ein sehr interessantes »Journal für die Tonkunst« (1. und 2. Stück, Erfurt, 1795) herauszugeben begonnen, welches eine Reihe vortrefflicher Abhandlungen aus seiner Feder enthielt, die das Gerbersche Lexikon von 1813 nach ihren Titeln aufführt. Obwohl diese Zeitschrift auch fremden Beiträgen offen stehen sollte, hat nur Chladny mit einem Artikel von dieser Gelegenheit Gebrauch gemacht, wie denn überhaupt die Theilnahmlosigkeit, in der auch das Publikum verharrte, dem trefflichen Unternehmen ein baldiges Ende bereitete. Verschiedene Abhandlungen und Recensionen lieferte er in die Speier'sche »Musikalische Zeitung« von 1788 bis 1791, in die ersten sieben Jahrgänge der »Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung« und in die »Leipziger allgemeine musikalische Zeitung« von 1807 bis 1811. Mit Abfassung einer musikalisch-theoretischen Abhandlung beschäftigt, traf ihn ein Schlagfluss, dem er in wenigen Tagen erlag. Er starb am 12. März 1816 zu Rudolstadt. Gelehrte Abhandlungen und einige Schriften hinterliess er im Manuscript.

Koch, Jeremias, deutscher Contrapunktist des 17. Jahrhunderts, geboren im Octbr. 1637 zu Sondershausen, erhielt daselbst auch seine Ausbildung. Als

Hofcantor und dritter Schulcollege wurde er 1662 angestellt, rückte zum Subrector auf und ward 1682 auch zum gräfl. schwarzburg'schen Kapellmeister ernannt, als welcher er am 24. März 1693 starb. Von seinen Compositionen führt Gerber als einzig erhalten gebliebene, nur ein fünfstimmiges »Trawriges Abschiedslied« (Sondershausen, 1666) auf, welches bei den Leichenfeierlichkeiten des Grafen Anton Günther von Sondershausen gesungen worden ist.

Koch, Johann August Christoph, deutscher Componist und Gesanglehrer, geboren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Zerbst, war von etwa 1774 an über zwei Jahrzehnte lang Direktor der königl. komischen Oper in Potsdam, nachdem er vorher mit Wandertruppen viel gereist und besonders lange in Hamburg gewesen war. Er spielte ziemlich fertig Violine und hatte eine angenehme Bassstimme, that sich aber besonders als gründlicher Gesanglehrer in Potsdam hervor. Auch als Componist von Operetten und Gesängen versuchte er sich nicht ohne Glück, und von seiner Gewandtheit als Uebersetzer zu musikalischen Zwecken zeugt sein im Originalversmaasse aus dem Französischen übertragenes Textbuch zu der Oper »Der Holzhauer oder die drei Wünsche«. — Seine Tochter und Schülerin, Juliane Karoline K., geboren 1758 zu Hamburg, glänzte seit 1774 als sehr beliebte Sängerin an der Oper zu Berlin und war auch eine gute Clavierspielerin. Im J. 1778 heirathete sie einen gewissen Verona und starb bereits in Berlin am 20. Juni 1783.

Koch, Johann Sebastian, deutscher Kirchencomponist, geboren am 16. Juni 1689 zu Ammern bei Mühlhausen in Thüringen, bereitete sich auf den Schulen in Mühlhausen und Blankenburg für das Schulfach vor. Nach Mühlhausen zurückgekehrt, wurde er seiner schönen Bassstimme und seiner musikalischen Kenntnisse wegen dem Stadtsingechor als Präfect vorgesetzt. Um 1709 bezog er als Theologe die Universität zu Jena, ward 1712 als Baccalaureus an die Schule zu Schleiz im Voigtlande gezogen und ein Jahr später auch als Bassist der gräfl. reuss'schen Kapelle daselbst angestellt. Seitdem widmete er sich vorzugsweise der Musik, wurde 1719 Cantor und 1728, als Liebich's Nachfolger, Kapelldirektor in Schleiz. Als solcher starb er im Jan. 1757. Von seinen Compositionen ist nichts mehr vorhanden.

Koch, Karl, vortrefflicher deutscher Fagottvirtuose, geboren 1793 in der Nähe von Coblenz, war 1822 in der Kapelle des Herzogs von Sachsen-Coburg als erster Fagottist angestellt und hat auch Manches für sein Instrument componirt.

Koch, Stephan, deutscher Blasinstrumentenmacher, geboren am 12. April 1772 zu Vesprim in Ungarn, kam als Drechslergeselle nach Wien, wo er sich auch mit grossem Erfolge mit der Anfertigung von Holzblasinstrumenten beschäftigte, das Meisterrecht erlangte und sich ein beträchtliches Vermögen erwarb. Seine Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotts waren eine weithin gesuchte und geschätzte Waare. Er starb am 16. Decbr. 1828 zu Wien und überliess die Fortführung seines Geschäfts seinem Sohne Franz K., geboren im J. 1800 zu Wien.

Kocher, Konrad, angesehener deutscher Tonkünstler von Ruf und Bedeutung, geboren am 16. Decbr. 1786 zu Dizingen, einem Dorfe in Würtemberg, bildete sich für die Schule aus und fungirte im 17. Jahre bereits als Hauslehrer in St. Petersburg. Die Kenntnissnahme der Werke Haydn's und Mozart's daselbst in vorzüglicher Ausführung führte ihn der Musik zu, und er liess sich von Clementi, Klengel und Berger, deren Bekanntschaft er aufsuchte, im Clavierspiel, von J. H. Müller im Contrapunkt Anweisungen geben, die er wohlbenutzte. In seine Heimath zurückgekehrt, trat er 1820 als Componist mit Claviersonaten, Quartetten, Liedern u. s. w. hervor und componirte einige Opern, von denen »Der Käfig« und »Der Elfenkönig« in Stuttgart aufgeführt wurden, ebenso sein Oratorium »Der Tod Abels« in Leipzig und Stuttgart. Der Buchhändler Cotta interessirte sich in Folge dessen so für ihn, dass er die Mittel zu einem Aufenthalte K.'s in Italien, besonders in Rom, hergab,

wo K. mit dem grössten Eifer den Gesang und die Musikschätze der sixtinischen Kapelle studirte. Diesen fruchtbaren und für sein ferneres Wirken maassgebend gebliebenen Anregungen entsprang eine wichtige Schrift, die er, nach Stuttgart zurückgekehrt, verfasste, betitelt: »Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen vierstimmigen Choral- und einem Figuralgesange für einen kleinen Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen« (Stuttgart, 1823). Eine ausführliche Besprechung derselben brachte die »Cäcilia« in ihrem 2. Bande S. 141 ff. und zu Anfange des 9. Bandes. Alsbald nach dem Erscheinen dieser Schrift, welche die Einführung einer zweckmässigen Schulbildung im Kirchengesange verlangt, gründete K. einen Verein für Kirchengesang in Stuttgart, nach dessen Muster bald in ganz Würtemberg ähnliche entstanden, und durch dessen Erfolge die Landesregierung sich veranlasst sah, den Gesang als obligaten Lehrgegenstand in allen Schulen einzuführen, wodurch ein geläuterter vierstimmiger Choralgesang in den protestantischen Kirchen erzielt werden sollte. Auf K.'s Grundsätzen fussend, arbeiteten Silcher und Frech die würtemberg'schen Choräle um und brachten in Verbindung mit K. das »Würtemberger Choralbuch« (Stuttgart, 1828) zu Stande, worin 28 Melodien von K. selbst componirt sind. Auf gleichen Zweck sind auch K.'s übrige Figuralgesänge berechnet, nämlich auf einen vierstimmig singenden Gemeindechor, wie er aber wohl niemals vollkommen erzielt werden dürfte. Mittlerweile war K. Organist an der Stiftskirche geworden und gründete den noch jetzt blühenden Gesangverein »Liederkranz«, der viele ähnliche Vereine in Würtemberg hervorrief und für den er auch Zahlreiches componirte. Von seinen übrigen Arbeiten sind ein Quartett für Clavier und Streichinstrumente, Claviersonaten, Lieder u. s. w. im Druck erschienen, ausserdem eine Pianoforteschule, eine Compositionslehre, betitelt: »Harmonik, die Kunst des Tonsatzes aus den Grund-Elementen u. s. w.« (5 Liefrgn., Stuttgart, 1858 und 1859) und »Die Zionsharfe«, ein vortreffliches Choralwerk.

Koczwara, s. Kotzwara.

Köber, deutscher Oboevirtuose, geboren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurde von dem berühmten Ludw. Aug. Lebrun in München ausgebildet. Auf Concertreisen war er 1800 in Hamburg, und trug dort wie anderwärts Concerte seiner Composition vor. — Ein eifriger Musikfreund desselben Namens, Johann Friedrich K., geboren am 14. Decbr. 1634 zu Gera in Thüringen, war Magister und Rector am Gymnasium seiner Geburtsstadt. Er hat ein Schriftchen »*De musicae quibusdam admirandis*« (Dresden, 1695; neuer Abdruck, Dresden, 1714) verfasst und in seinem »*Breviarium mathematicum et philosophicum*« auch Musikalisches behandelt. K. starb am 9. Jan. 1696 zu Gera.

Köchel, Ludwig **von,** gründlich gebildeter deutscher Musikfreund, geboren am 14. Jan. 1800 zu Stein an der Donau in Niederösterreich, studirte in Wien die Rechte und war von 1828 bis 1842 Erzieher im Hause des Erzherzogs Karl, worauf er den Erzherzog Friedrich auf einer Reise nach Algier, Lissabon, England und Schottland begleitete. Seit 1843 privatisirte er mit den Titeln eines Doctors der Rechte und eines k. k. Rathes in Wien und liess sich 1850 in Salzburg nieder. Angeregt durch die Biographie Mozart's von O. Jahn, unternahm er es, die Werke Mozart's zu sichten und chronologisch zu ordnen, eine Aufgabe, die er mit ausserordentlichem Fleisse und der grössten Gewissenhaftigkeit zu Ende führte. Nachdem er vorher bereits eine Schrift »Ueber den Umfang der musikalischen Productivität W. A. Mozart's« (Salzburg, 1862) herausgegeben hatte, erschien in demselben Jahre jener grosse, der musikalischen Bibliographie zur Zierde gereichende Mozart-Catalog, unter dem Titel: »Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozart's. Nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben« (Leipzig, 1862). Eine nicht minder sorgfältige, fleissige und dankenswerthe Arbeit

ist sein nach urkundlichen Forschungen zusammengestelltes Buch »Die kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867« (Wien, 1868).

Köcher, Paul, musikkundiger Mönch, geboren 1709 zu Danazlic in Böhmen, machte sich als Violinist und Violoncellist rühmlich bekannt. Auch die Viole d'amour spielte er fertig und hat für dieselbe Concerte und andere Solostücke geschrieben. Er starb hochbetagt am 21. Febr. 1783 zu Kukus in Böhmen.

Köcke, Barthélemy **de,** der Erfinder des mechanischen Glockenspiels, lebte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Alost in Flandern, wo er auch das erste derartige Tonwerkzeug 1481 herstellte.

Köhler, vortrefflicher deutscher Contrabassist, geboren 1783 zu Oberlind, wurde als Hofmusiker in Karlsruhe angestellt und starb als grossherzogl. Kammermusiker daselbst im J. 1841. — Ein Namensverwandter und Zeitgenosse von ihm, Benjamin Friedrich K., geboren am 1. Octbr. 1777 zu Steinau, war Organist und Cantor zu Gubrau und hat Lieder sowie Tänze componirt.

Köhler, Ernst, bedeutender deutscher Orgelvirtuose, geboren am 28. Mai 1799 zu Langenbielau bei Reichenbach in Schlesien, wo sein Vater Haushofmeister des Grafen Sandretzki war, erhielt den ersten Unterricht im Singen, Clavier- und Violinspiel von seinem Schwager, dem Cantor Hauptmann in Langenbielau. Mit 14 Jahren unterrichtete ihn auch in der Composition der Cantor F. A. Kähler in Peterswaldau. Im J. 1815 kam er nach Breslau, wo im Clavierspiel Berner und auf der Violine Förster seine Lehrer waren. Beide empfahlen ihn vielfach als Musiklehrer, und der Erstere verschaffte ihm schon 1817 die zweite Organistenstelle an der St. Elisabethkirche. Zehn Jahre später wurde er zum Oberorganisten dieser Kirche ernannt. Seine erste Composition, eine grosse Polonaise für Clavier, erschien 1820, und es folgten derselben Fantasien, Rondos, Variationen u. s. w. ebenfalls für Pianoforte, sowie Orgelsachen verschiedener Art. Auf Reisen durch Deutschland hat dieser achtungswerthe Künstler seinen bedeutenden Localruf rechtfertigt. Er starb am 26. Mai 1847 zu Breslau.

Köhler, Gottfried, deutscher Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, war um 1650 Cantor in Leipzig und weiterhin in Wurzen. Er hat 1655 eine merkwürdige Schrift herausgegeben, welche den Titel führt: »*Mutata musica mutari res publicas et ecclesiasticas*«.

Köhler, Gottlieb Heinrich, fruchtbarer Modecomponist und beliebter Musiklehrer, geboren am 6. Juli 1765 zu Dresden, erlernte die Musik bei dem Stadtmusicus in Bautzen, bei dem er als Lehrling und Geselle sieben Jahre lang war, worauf er in Dresden als Musiklehrer zu wirken begann. Durch den Minister Gutschmidt, in dessen Hause er unterrichtete, an den Bürgermeister Müller in Leipzig empfohlen, erhielt er 1794 eine Anstellung als erster Flötist im Theaterorchester und als einer der sieben Stadtpfeiferherren in Leipzig. In Folge eines Blutsturzes sah er sich nach vier Jahren gezwungen, die Flöte mit der Violine zu vertauschen. Nach später erfolgter völliger Genesung übernahm er die Stelle als zweiter Flötist, aus der er 1817 zu den Pauken überging, die er bis 1831 mit grosser Geschicklichkeit schlug, worauf er sich pensioniren liess. Er starb am 29. Jan. 1833 in Leipzig. Seit 1789 bis an sein Ende war er als Componist sehr erfolgreich thätig gewesen und hat der Dilettantenwelt an 200 Hefte leichter Stücke für Clavier, für Flöte, Violine u. s. w., bestehend in Variationen, Rondos, kleinen Anfängersachen, leichten Quartetten, Trios, Duos, letztere besonders für Flöte, sowie auch Gesänge am Clavier geschenkt.

Köhler, Johann Christian, berühmter deutscher Orgelbauer, lebte um und nach 1750 in Frankfurt a. M. und baute u. A. 1759 und 1760 zwei Orgeln in dem Kloster Eberach und in letzterem Jahre auch ein grosses Werk in der Oberpfarrkirche zu Bamberg von 26 Stimmen mit zwei Manualen, Pedal und fünf Bälgen.

Köhler, Johann Hermann, deutscher Violinvirtuose, geboren 1686 zu Anspach, erlernte bei dem berühmten Torelli Violinspiel und besuchte auf dessen Rath auch Venedig, Rom und Neapel. Nach seiner Rückkehr wurde er zum ersten Violinisten der markgräfl. anspach'schen Kapelle und zum Kammerregistrator ernannt. Er gehörte zu den ersten Virtuosen seiner Zeit. Componirt scheint er nicht zu haben.

Köhler, Johann Ludwig, Componist von Violin-Sonaten und Stücken für die Harfe, gebürtig aus Böhmen, war um 1756 Organist zu Weissenburg.

Köhler, Louis, vielseitiger deutscher Tonkünstler, besonders als Pianist, Musikschriftsteller und Pädagog rühmlichst bekannt, wurde am 5. Septbr. 1820 zu Braunschweig geboren. Bei verschiedenen Lehrern trieb er fleissig Clavier- und Violinspiel, Gesang und Harmonielehre; höhere Musikstudien aber machte er erst in der Zeit von 1839 bis 1843 in Wien unter der Anleitung Sechter's, Seyfried's und Bocklet's. Im stark erregten Schaffensdrange componirte er in Wien eine Sinfonie, Quartette, eine Cantate, die Oper »Prinz und Maler«, Chorsachen, Lieder und Clavierstücke verschiedener Art. Nicht ohne Beifall wurde damals im Theater an der Wien seine Musik zum Drama »Helena« von Euripides und eine Ouverture zu dem Terenz'schen Lustspiele »Phormio« mehrmals aufgeführt. Nach Braunschweig zurückgekehrt, wurde ebenfalls wiederholt seine Oper »Maria Dolores« gegeben und fand sogar Spohr's Beifall, der es an Aufmunterung des Componisten zum Weiterstreben nicht fehlen liess. Jedoch hielt dieser eine dritte Oper, »Gil Blas«, zurück, weil er zu fühlen glaubte, dass eine Epoche der Opernreform nahe bevorstehe, in der eine hervorragende Componistenrolle zu spielen, ihm nicht beschieden sei. Er fungirte darnach als Orchesterdirigent an mehreren Theatern, zuletzt 1845 und 1846 als zweiter Musikdirektor und Chordirektor in Königsberg i. Pr., wo er sich bleibend niederliess und seitdem als Musiklehrer, Componist und musikalischer Schriftsteller bewunderungswürdig thätig und fruchtbar wirkt. Er gründete daselbst eine Musikschule für Clavierspiel und Theorie, aus welcher viele gute Lehrer und Lehrerinnen hervorgingen, und componirte zahlreiche Salon- und instruktive Stücke für Pianisten aller Stufen. Seine Hauptwerke in dieser Gattung sind die nachgerade fast unübersehbar gewordenen Etudensammlungen für alle Stadien des Clavierspiels, die zum Theil in fast allen deutschen Conservatorien und Musikschulen Aufnahme gefunden haben. Als Schriftsteller zeichnete er sich durch Beiträge für alle deutschen Musikzeitungen, besonders für die »Neue Zeitschrift für Musik«, »Signale«, »Neue Berliner Musikzeitung« u. s. w., sowie durch folgende selbstständige Schriften und Werke aus: »Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper« (Leipzig, 1853); »Die Gebrüder Müller und das Streichquartett« (Leipzig, 1858); »Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik u. s. w.« (2 Bde., Leipzig, 1857 und 1858); »Führer durch den Clavierunterricht, ein Repertorium der Clavierliteratur u. s. w.« (2. Aufl., Leipzig, 1860); »Leicht fassliche Harmonie- und Generalbasslehre« (Königsberg, 1861); »Der Clavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Rathschläge« (2. Aufl., Leipzig, 1861; 3. Aufl., 1868); »Gesangs-Führer, ein Auszug empfehlenswerther Werke aus der gesammten Literatur für Solo- und Chorgesang u. s. w.« (Leipzig, 1863); »Die neue Richtung in der Musik« (Leipzig, 1864); »Der Clavierfingersatz, in einer Anleitung zum Selbstfinden dargelegt« (Leipzig, 1862); »Einige Betrachtungen über Sonst und Jetzt« (Leipzig, 1867). Ausserdem ist K. seit einer langen Reihe von Jahren ständiger Musikreferent der »Königsberger Hartung'schen Zeitung«. Auf seinen Antrag und Statuten-Entwurf hin wurde 1859 durch die Tonkünstlerversammlung in Weimar in Verbindung mit Fr. Liszt, Rich. Wagner, H. v. Bülow, Fr. Brendel, Karl Riedel u. A. der Allgemeine deutsche Musikverein gegründet. Diese Namen bezeichnen deutlich die Richtung, welcher im Musikleben der Gegenwart K. huldigt. Jedoch ist anzuerkennen, dass er im Kampfe der Parteien, bei aller Entschiedenheit, mit der er für die

Neuromantiker mit eintrat, immer eine mehr vermittelnde und versöhnende Stellung einnahm.

Köhler, Martin, s. *Colerus.*

Köhler, Valentin, s. *Colerus.*

Kölbel, gerühmter Waldhornvirtuose, befand sich um 1730 in jungen Jahren in den Diensten des russischen Hofes, ging jedoch später nach Wien und von dort mit dem holländischen Gesandten auf einige Zeit nach Konstantinopel, von wo er, 1754 nach Petersburg zurückgekehrt, als kaiserl. Hofmusiker angestellt wurde und um 1778 starb. In den letzten Jahren seines Lebens, als er nicht mehr durch seine Virtuosität zu glänzen vermochte, widmete er sich der Verbesserung seines Instruments und brachte u. A. den sogen. Amorschall (s. d.) zu Stande.

Köllner, Bernhard Wilhelm, musikerfahrener Theologe, geboren zu Wehlau in Schlesien, war Prediger daselbst und hat ausser einer Orgelpredigt ein »*Specimen academicum de principiis harmoniae musicae*« (1777) veröffentlicht. Er starb im J. 1829.

Kömpel, August, deutscher Violinvirtuose, geboren am 15. Aug. 1831 in Brückenau, erhielt von seinem Vater den ersten musikalischen Unterricht und besuchte später die Musikschule in Würzburg. Seine höheren Violinstudien machte er bei Spohr in Kassel, dessen Lieblingsschüler er wurde, hierauf bei Ferd. David in Leipzig und endlich bei Jos. Joachim in Hannover. Als erster Violinist erhielt er Anstellung in der kurfürstl. Kapelle zu Kassel, machte mehrere Concertreisen und wurde 1867 als Concertmeister der Hofkapelle in Weimar angestellt. Dort wirkt er zugleich als Lehrer seines Instruments und vertritt in dem daselbst bestehenden vortrefflichen Streichquartett die Bratschenstimme. Als Componist ist er bisher nicht hervorgetreten.

König der Geiger, s. Ménetriers.

König, deutscher Orgelbauer, lebte um 1790 zu Köln und wird von Courtain wegen seiner Pfeifenwerke und Intonation gelobt. — Unter gleichem Namen kennt man einen Orgelbauer, Caspar K., geboren 1728 zu Ingolstadt und gestorben 1791, der gleichfalls zu seiner Zeit rühmlichst bekannt war.

König, Johann Balthasar, deutscher Tonkünstler, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Musikdirektor in Frankfurt a. M. und gab den 1940 Melodien enthaltenden »Deutschen Liederschatz oder allgemeines evangelisches Choralbuch u. s. w.« (Frankfurt, 1738; 2. Aufl. 1767) heraus. Es ist dies das vollständigste aller bis jetzt vorhandenen Choralbücher.

König, Johann Matthias, trefflich gebildeter Musikliebhaber, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts königl. preussischer Kammercanzlist zu Ellerich. Man hat von ihm mehrere Liedersammlungen mit eigenen Melodien (1782), sodann die Operetten »Lilla oder die Gärtnerin« (Clavierauszug 1783) und »Die Execution« (in einzelnen Nummern gedruckt), sowie eine Reihe Clavier-Sonaten (meist 1784 zu Berlin erschienen).

König, Johann Ulrich, deutscher höfischer Dichter und Musikfreund, geboren in der damals freien Reichsstadt Esslingen (jetzt würtembergisch) am 8. Octbr. 1688, erhielt seine Bildung auf den hohen Schulen zu Stuttgart, Tübingen und Heidelberg. Nach der Zeit privatisirte er fast zehn Jahre in Hamburg als Dichter, wo er schon Hasse kennen lernte und ihn 1718 als guten Tenoristen an R. Keiser, später (1722) in gleicher Eigenschaft an das Braunschweiger Theater empfahl. Für das Hamburger Theater schrieb er damals mehrere Operntexte. Im J. 1717 kam K. nach Dresden, wo sich der bekannte Friedrich von Besser, königl. polnischer und kurfürstl. sächsischer Geh. Kriegsrath und Introducteur der Gesandten, sehr für ihn interessirte. Er ward 1720 Geh. Secretair und Hofpoet mit 500 Thlr. Gehalt, der 1721 auf 1000 Thlr. und 1723 auf 1333 Thlr. 8 gr. erhöht wurde, damit er, wie es in der Verordnung heisst, »in Allem dem italienischen Hofpoeten Pallavicini

gleich gestellt werde«. Nach Besser's Tode (11. Febr. 1729) stieg er rasch, wurde 1733 Introducteur der Gesandten, Hof- und Ceremonienrath und vom Könige sogar in den Adelstand erhoben. Er starb den 14. März 1744. Seine schalen, wässerigen und höfischen Reimereien, welche in dem bekannten Pferdeepos (Beschreibung des Mühlberger Lagers 1730) ihren Gipfelpunkt erreichten, sprechen nicht eben für den damaligen, am Dresdener Hofe herrschenden Geschmack. Freilich war dies nirgends besser. Deutsche Poesie durfte an den Höfen nur im Harlequinskleide oder im Gewande niederer Schmeichelei erscheinen; für alles Feinere wurde das Ausland als Dolmetscher beliebt. Und doch ist diesen Hofdichtern Canitz, Besser, König u. A. nicht alles Verdienst abzusprechen: sie brachten die deutsche Sprache wenigstens wieder an die Höfe und hielten dadurch zuerst wieder einiges Gleichgewicht gegen fremde Literatur. K. suchte sein Streben nach Reinigung des Geschmackes im Anschluss an die Franzosen, was ihn gewissermaassen als Vorgänger Gottsched's erscheinen lässt. Er war in Dresden nicht ohne Einfluss auf die musikalischen Kreise. Es hielten sich damals dort wegen der glänzenden italienischen Oper und der berühmten Kapelle viele junge Musiker auf. Manchem von ihnen wurde K. ein freundlicher Beschützer, so auch Carl Heinrich Graun, den er 1725 an Stelle Hasse's als Tenorist an das Theater in Braunschweig empfahl. Von seinen gedruckten Werken gehört hierher die im Anfange der Besser'schen Schriften stehende Abhandlung »Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunst und Musik«. M. F.

Königslöw, Otto Friedrich **von,** deutscher Violinvirtuose, geboren am 14. Novbr. 1824 zu Hamburg, erhielt von seinem Vater den ersten Geigenunterricht und besuchte von 1844 bis 1846 das Leipziger Conservatorium, daselbst bei Ferd. David und Moritz Hauptmann studirend. In den folgenden zehn Jahren bereiste er fast sämmtliche Länder Europas und erwarb sich als Concertgeiger einen bedeutenden Ruf. Seit April 1858 ist er als Concertmeister der Gürzenichconcerte und als Lehrer seines Instruments am Conservatorium in Köln angestellt und wird wie als Solo-, so auch besonders als Quartettspieler sehr gerühmt.

Königslöwe, Johann Wilhelm **von,** vortrefflicher deutscher Orgelspieler und verdienter Dirigent, geboren am 16. März 1745 zu Hamburg, wurde schon früh von seinem Vater, einem Musiklehrer, im Clavierspiel und Singen unterrichtet und kam 1758 zu Ad. K. Kunzen in Lübeck, der ihn im Orgel- und Violinspiel gründlich unterwiess. Diesem, seinem Lehrer, den 1772 ein Schlaganfall getroffen hatte, wurde er 1773 als Organist an der Marienkirche zu Lübeck adjungirt und erhielt 1781 definitiv dessen Stelle, in welcher er 1823 sein fünfzigjähriges Jubiläum als Organist beging, das ganz Lübeck mitfeierte. Er starb am 14. Mai 1833. Um die locale Pflege der Musik hat er sich hochverdient gemacht, indem er ein Singinstitut gründete und Cantaten schrieb, welche in Abendvereinen aufgeführt wurden. Ausserdem hat er kleinere Oratorien, Claviersachen, Orgelstücke u. s. w. componirt, die aber grösstentheils nicht erschienen sind.

Königsperger, R. F. Marianus, guter deutscher Orgelspieler und fruchtbarer Componist, geboren am 4. Decbr. 1708 zu Roding in der Oberpfalz, genoss den ersten Musikunterricht als Singknabe im Benedictinerstifte Prüfening bei Regensburg, wo er auch 1734 die Priesterweihen empfing und als Organist und Chordirektor angestellt wurde. Von seinen vielen Kirchenwerken sind etwa 20 in Augsburg, ausserdem auch instructive Claviersachen und Orgelstücke erschienen. Er starb am 9. Octbr. 1769.

Köpke, Gustav, musikalisch gebildeter Dilettant, geboren 1805 zu Berlin, bezog nach vollendeten Gymnasialstudien die Universität und studirte nebenbei bei Grell die Composition. Er war ein tüchtiger Basssänger und starb, nachdem er früher als Auditeur zu Frankfurt a. O., Glogau und Breslau angestellt gewesen, am 11. Decbr. 1859 als Geheimer Justizrath zu Berlin, wohin er

1852 gekommen war. Er hat ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge componirt.

Köppe, geschickter deutscher Orgelbauer, war ein Schüler von Gottfr. Silbermann in Freiberg und hat sich seit 1750 durch verschiedene treffliche Werke für sächsische Kirchen rühmlich bekannt gemacht.

Körber, Georg, deutscher Schulmann und Componist, geboren um 1550 zu Nürnberg, war gegen Ende des Jahrhunderts als Lehrer an der Schule zu St. Lorenz angestellt und wurde 1601 Magister zu Altdorf, wo er um 1620 starb. Von ihm: »*Tyrocinium musicum*«, dreistimmige Motetten (Nürnberg, 1589); »*Disticha moralia* 5 *voc.*« (Ebd., 1599) und »*Benedictiones, Gratiarum actiones,* 4 *voc.*« (Ebd.). Vgl. Draudius, »*Bibl. class.*« und Wills »Nürnberg. Gelehrten-Lex.« IV. S. 438.

Körber, Ignaz, berühmter deutscher Waldhornvirtuose, geboren um 1744 zu Mainz, war um 1766 in Paris, wo er mit dem gefeierten Punto wetteiferte, und wurde nach seiner Rückkehr aus Frankreich als Kammermusiker in Gotha angestellt. Hier gründete er 1785. ein Musikgeschäft und soll seitdem weniger das Horn als das Fagott cultivirt haben. Er starb zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Gotha und hat von seiner Composition mehrere Concerte für Horn und Duos für zwei Hörner hinterlassen, mit denen er sich früher auf Reisen überaus beifällig hatte hören lassen.

Körner, deutscher Blechinstrumentenmacher zu Wien um 1755, arbeitete zuerst die von Hampel in Dresden erfundenen und von Werner verfertigten Inventionshörner in grösster Vollkommenheit nach.

Körner, Christian Gottfried, der Vater Theod. Körner's, geboren zu Leipzig den 2. Juli 1756, wo sein Vater Superintendent war, studirte die Rechte und Philosophie auf der dortigen Universität, bei der er 1778 Privatdocent und 1779 Doctor der Rechte ward. 1783 kam er als Oberconsistorialrath nach Dresden, ward 1790 Appellationsrath und 1798 Geheimer Referendar im Geh. Consilium. Im J. 1814 war er Rath bei dem königl. preussischen Gouvernement in Dresden. Sein Interesse für Theater und Musik ist bekannt und hat die schönste Illustration erfahren durch seinen Briefwechsel mit Schiller. K.'s Haus, dessen Gastlichkeit seine Gattin Minna und Schwägerin Dora erhöhten, ward in Dresden der Mittelpunkt eines kleinen Kreises hochgebildeter Männer, die auf der Höhe der Zeit standen, sowie vieler auswärtiger literarischer Freunde, die wiederholt nach Dresden kamen. K. selbst war musikalisch gebildet und componirte auch. Gern erfreute er mit seiner Minna den Freundeskreis durch Aufführung zweistimmiger Sachen. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts gründete er eine Singakademie, die sich in seinem Hause versammelte (gewöhnlich Dienstag Abends 5 Uhr) und in welcher er als tüchtiger Basssänger mitwirkte. Erst 1814 sollte er Gelegenheit finden, sich bei den Dresdener Theaterangelegenheiten betheiligen zu können. Durch Rescript vom 28. April 1814 hatte der russische Gouverneur Fürst Repnin eine Commission niedergesetzt, die zu erörtern hatte, ob es nicht vortheilhafter sei, wenn der Staat die Administration der subventionirten Theater in Dresden übernehmen und hierzu ein Intendant bestellt würde. Diese Commission bestand ausser dem *Directeur des plaisirs* von Racknitz, der den Vorsitz führte, aus dem Generalmajor von Vieth und dem Appellationsrath K. Später trat noch der Kammerherr Karl Borromäus von Miltitz (bekannt als Dichter und Componist) hinzu. Bei den Verhandlungen hatte die Commission über einzelne Gegenstände nach Befinden das Gutachten sachverständiger Personen, als des Geh. Archivsecretair Theod. Winkler (Theod. Hell) und des königl. Kapellmeisters Francesco Morlachi zu vernehmen. Ersterer führte auch die Protokolle. Am 8. Mai 1814 begannen die Sitzungen dieser Commission und dauerten bis zum 24. Mai 1815, wo sie durch Verordnung des preussischen Gouvernements, an welches mittlerweile am 8. Novbr. 1814 durch Fürst Repnin das Generalgouvernement Sachsens abgegeben worden war, und zwar von dem preuss.

Staatsminister von der Recke und dem Generalmajor von Gaudi aufgelöst wurde. Das wichtigste Ereigniss ihrer Verhandlungen in Bezug auf das Theater ist bekannt: die italienische Oper und das deutsche Schauspiel wurden zu einer verbundenen Staatsanstalt erhoben. Die Oberaufsicht über beide Kunstanstalten, welche nun auf den Theaterzetteln den Namen »Königliche Schauspiele« führten, war auch fernerhin der Commission übertragen. Als König Friedrich August am 7. Juni 1815 in seine Lande zurückkehrte, bestätigte er in der Hauptsache die getroffenen Einrichtungen und übertrug die Generaldirektion des nunmehrigen Hoftheaters und der musikalischen Kapelle nach Racknitz's Rücktritt dem Kammerherrn und Geh. Finanzrathe Heinrich Karl Wilhelm, Grafen Vitzthum von Eckstädt. — 1815 ward K. als Staatsrath nach Berlin berufen, wo er 1820 zum Geh. Ober-Regierungsrath ernannt ward. Bald nach seiner Ankunft zu Berlin trat er 1815 in die dortige Singakademie, 1816 in die Zelter'sche Liedertafel, deren Ehrenmitglied er seit 1813 bereits war, und für die er Lieder dichtete. K. schrieb verschiedene Aufsätze über Musik. So erschien schon 1795 in den »Horen« von ihm folgende Abhandlung: »Ueber den Charakter der Töne oder über Charakterdarstellung in der Musik«. — Er starb den 13. Mai 1831 zu Berlin; zu seinem Andenken fand eine Trauerfeier in der Singakademie statt. Er ward unter »Körner's Eiche« zu Wöbbelin (Mecklenburg) neben seinem Sohne, dem Dichter Theodor Körner, seinem letzten Willen gemäss begraben. Erschienen ist sein Bild von A. Graff, gestochen von Schilling. M. F.

Körner, Gothilf Wilhelm, vortrefflich gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren am 3. Juni 1809 zu Teicha bei Halle a. S., besuchte von 1831 bis 1834 das Schullehrer-Seminar zu Erfurt, woselbst u. A. J. J. Müller und Gebhardi seine Musiklehrer waren. Nachdem er in verschiedenen Orten als Schul- und Musiklehrer gewirkt hatte, liess er sich in Halle nieder und errichtete daselbst 1837 eine musikalische Lehranstalt, die erste in dieser Stadt. Aber schon ein Jahr später ging er wieder nach Erfurt, wo er eine Verlags-Buch- und Musikalienhandlung gründete, die gegenwärtig noch besteht. Namhafte Verdienste hat er sich dadurch erworben, dass er mit besonderer Sorgfalt und Vorliebe eine Specialität, die Orgelliteratur nämlich, pflegte und demzufolge gute Orgelsachen aller Art und Orgelschulen, nächstdem aber auch Motetten, Oratorien und sonstige Kirchenstücke sowie pädagogische Werke herausgab. In Verbindung mit diesen Bestrebungen stand die musikalische Zeitschrift »Urania«, die er 1844 begründete und deren Tendenz Belehrung und Unterhaltung für Deutschlands Organisten und Volksschullehrer war. K. starb am 3. Jan. 1865 zu Erfurt.

Körner, Johann Wilhelm Friedrich, deutscher Pianist und Flötist, lebte um 1800 als Musiklehrer zu Kassel und hat eine grosse Anzahl von Compositionen verschiedener Art für seine Instrumente veröffentlicht. — Ein anderer Tonkünstler, J. G. Körner, lebte 1830 und später in St. Petersburg und hat Streichquartette, Quintette, vierhändige Claviersonaten u. s. w. von seiner Composition herausgegeben.

Köster, Louise, geborene Schlegel, vorzügliche deutsche dramatische Sängerin, geboren am 22. Febr. 1823 zu Lübeck, war das Adoptivkind des Schlegel'schen Ehepaares daselbst und erhielt ihre höhere gesangliche und musikalische Ausbildung in den Jahren 1836 bis 1838 bei Pohlenz in Leipzig, worauf sie ein Engagement am dortigen Stadttheater annahm. Von dort aus kam sie 1840 an die königl. Oper zu Berlin und bald darauf an das Hoftheater zu Schwerin, woselbst sie, mehrere Gastspielreisen abgerechnet, bis 1843 blieb, in welchem Jahre sie sich mit dem Schriftsteller Hans Köster verheirathete. Von 1844 bis 1845 sang sie in Breslau, zog sich hierauf aus Gesundheitsrücksichten einige Zeit gänzlich von der Bühne zurück und wurde 1847 endlich wieder in Berlin engagirt, wo sich ihr Talent mächtig entfaltete. Im J. 1850 erhielt sie den Titel einer königl. Kammersängerin und war bis

1863 eine Hauptstütze, vorzugsweise des classischen Repertoirs. Hierauf trat sie in den Pensionsstand, gehört aber in der Eigenschaft eines Ehrenmitglieds noch gegenwärtig dem Verbande der königl. Oper an. Der Rollenkreis dieser bedeutenden Künstlerin war ein ausserordentlich grosser; er umfasste alle Gluck'schen und Mozart'schen Opern, Beethoven's »Fidelio«, C. M. v. Weber's, Meyerbeer's, Halévy's Werke bis auf Verdi's »Ernani« und »Troubadour«. In allen ihren Parthien entzückte sie die Kenner wie das grosse Publikum durch ihre volle, schönklingende und gutgebildete Stimme, durchaus edle Auffassung und treue Hingebung an die Aufgabe. Mit ihrer Kunst vermochte sie allerdings nicht zu blenden und zu berücken, aber rührend und tief ergreifend zu wirken, wusste sie in geradezu unvergleichlicher Art. Mit ihr, der Herrenburg-Tuczek, Jachmann-Wagner, sowie mit Theod. Formes, Krause und Fricke erlebte die königl. Oper den schönen Nachhall einer Glanzzeit, wie sie nur selten sich erneuert.

Köttlitz, Adolph, vorzüglicher deutscher Violinist und Instrumentalcomponist, geboren am 27. Septbr. 1820 zu Trier, kam mit fünf Jahren in die Musikschule des Domlehrers Fischer und erregte drei Jahre später als Violinspieler bereits Aufsehen. In seinem 16. Jahre begab er sich nach Köln, wo er sich hören liess und hierauf mit Fr. Liszt drei Jahre lang nach Paris. Nach Deutschland zurückgekehrt, liess er sich in Breslau nieder, wo er sich verheirathete und Musikunterricht ertheilte. Im J. 1848 vertauschte er, einem Rufe als Concertmeister folgend, Breslau mit Königsberg i. Pr., wo ihm 1851 seine Gattin starb, worauf er sich 1856 zum zweiten Male verheirathete. Unzufrieden mit seiner materiellen Lage, ging er 1856, seine Familie zurücklassend, nach Russland und erhielt eine Musikdirektorstelle in Uralsk, wo er auf einer Jagdparthie am 26. Octbr. 1860 ums Leben kam. Wie als Virtuose zeichnete er sich auch als Componist aus, und seine Streichquartette, Violinconcerte, Lieder u. s. w. bekunden eine aussergewöhnliche Begabung. Gedruckt ist davon jedoch nur Weniges. — Seine zweite Gattin, Klothilde K., geborene Ellendt, geboren am 22. Septbr. 1822, welche den Gesang bei Cartellieri und die Theorie der Musik bei Sobolewski studirt hatte, lebte in ihrer Vaterstadt Königsberg als mit Recht geschätzte Gesanglehrerin und veranstaltete mit ihren Schülern häufige Aufführungen.

Kohaut, Franz Andreas, ein vortrefflicher Orgelspieler, geboren in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Böhmen, war Organist und Chordirektor an der Marienkirche zu Saatz. — Ein vorzüglicher Virtuose auf dem Waldhorne und der Trompete desselben Namens, Franz K., war seit 1819 auf einem adligen Gute unfern Moskau Kapellmeister. Aus Wien gebürtig, war er 1817 auf einer Kunstreise nach Russland gekommen. Von seinen Compositionen ist ein Rondo für Horn mit Orchesterbegleitung im Druck erschienen.

Kohaut, Joseph, vorzüglicher Lautenvirtuose, geboren 1736 in Böhmen, trat zuerst als Trompeter in ein österreichisches Reiterregiment, desertirte jedoch und floh nach Frankreich, wo er Anstellung in der Kapelle des Prinzen von Conti in Paris fand. Seit dem J. 1764 trat er nicht ohne Erfolg als Componist komischer Opern auf (»*Le serrurier*«; »*La bergère des Alpes*«; »*Sophie, ou le mariage caché*«; »*La closière*«), die in der *Comédie italienne* zur Aufführung gelangten. Er starb im J. 1793 zu Paris. — Sein Bruder, Karl K., galt für den geschicktesten Lautenisten damaliger Zeit. Er liess sich zu Paris, wohin er mit dem Grafen, nachmaligen Fürsten Kaunitz gekommen war, mit dem grössten Beifall hören, lebte aber in Wien als Secretair in der Hof- und Staatskanzlei. Von ihm sind Compositionen für die Laute bekannt geworden. — Ein ebenfalls aus Böhmen gebürtiger Lautenist Namens K. oder Kohott, vielleicht der Vater dieser Brüder, war 1710 in Breslau Baron's Lehrer auf der Laute.

Kohl, Franz, geschickter Kirchen- und Kammermusikcomponist, geboren 1748 zu Quatierub in Böhmen, war zuerst fürstl. Lobkowitz'scher Schul- und

Musikdirektor in Bilin, in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts aber Kreisschulcommissär zu Leitmeritz. Er hat zahlreiche Compositionen für Kirche und Kammer geschrieben, die sich durch Fluss und guten Satz auszeichnen und, obwohl meist Manuscript geblieben, weithin beliebt waren. — Ein Landsmann und Zeitgenosse von ihm war Wenceslaus K., geboren 1753 in Böhmen, der eine ausserordentliche Fertigkeit und Geschicklichkeit auf dem Waldhorn erlangte. Er ging 1784 nach Paris und machte sich dort auch als Componist von Instrumentalquartetten, meist für Horn, Violine, Alt und Bass, vortheilhaft bekannt. Noch 1802 erschienen in Paris sechs solcher Quartette von ihm.

Kohlert, Andreas, ein gerühmter Violinist Böhmens, geboren 1710 zu Graslitz, war zuletzt Primarius an der Dom- und Nicolaikirche zu Prag und starb daselbst im J. 1788.

Kohn, August, deutscher Violinvirtuose, geboren 1732 zu Königsberg, erhielt Musikunterricht bei seinem Vater und hierauf bei einem Violinisten Namens Zachow, that aber das Beste durch eifriges Selbststudium. Um 1750 kam er in die Kapelle des Markgrafen Karl in Berlin und studirte nun auch die Composition bei dem Kammermusiker der Prinzessin Amalie, Schaffrath. Um 1760 wurde er in der königl. preussischen Kapelle als Violinist und Kammermusiker angestellt und starb in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts zu Berlin. Compositionen von ihm sind nicht bekannt geworden.

Kojel ist der indische Name einer besonderen Flöte, die zur Ausführung von Tanzmelodien gebraucht wird und meist gleichzeitig mit anderen Tonwerkzeugen beim Tanze der Bajaderen Anwendung findet. 2.

Kolb, Johann Baptist, deutscher Componist, angeblich ein Schüler von Jos. Haydn, geboren am 31. Aug. 1743 zu Neudettelthau in Franken, war um 1782 in Paris, wo er von seiner Composition sechs Quartette veröffentlichte. Später nahm er seinen Aufenthalt in Fürth und ist daselbst im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gestorben. Von seinen Werken erschienen ausserdem noch: Quintette, Quartette und Trios für Blasinstrumente, Concerte, Variationen, Rondos u. s. w. für Pianoforte. Auch Vocalsachen hat er geschrieben, die jedoch Manuscript geblieben sind.

Kolb, Julius von, vorzüglicher deutscher Pianist, geboren 1831 in München, machte seine höheren musikalischen Studien von 1848 bis 1851 auf dem Conservatorium in Leipzig und trat hierauf in mehreren Städten öffentlich unter grossem Beifall auf. Von 1853 bis 1855 lebte er in Berlin, wo er u. A. mit dem Violoncellisten und Componisten H. Wohlers Kammermusikconcerte veranstaltete und kehrte hierauf nach München zurück. Als Lehrer des Clavierspiels am dortigen Conservatorium angestellt, starb er bereits im J. 1864. Er hat viele Salonstücke im Bravourstyle für Pianoforte, sowie auch Lieder geschrieben, die den glatt eleganten, dabei aber nüchternen Componisten bekunden, ein Wahrzeichen, das sich auch in seinem sonst fertigen und mächtigen Clavierspiele ausprägte.

Kolbe, Anton, gerühmter Violinist und Componist Böhmens, geboren um 1740 zu Seestädtel bei Brüx, lebte in Prag, wo er seiner musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten wegen in Ansehen stand.

Kolbe, Cajetan, deutscher Kirchencomponist zu Anfange des 18. Jahrhunderts, von dessen Arbeit ein »*Dixit dominus*« und sechs Magnificat mit Instrumentalbegleitung (Augsburg, 1701) in der Bibliothek zu München aufbewahrt werden.

Kolbe, Johann Karl, guter deutscher Violinist, Clavierspieler und Componist, war der Sohn des gleichnamigen Chordirektors und Cantors zu Potsdam, der durch vierstimmige geistliche Cantaten auch als Componist nicht unrühmlich bekannt war. Der Lehrer des jungen K. im Violin- und Clavierspiel war der treffliche Karl Haack, auf dessen Empfehlung K. um 1793 als Kammermusiker in die kronprinzliche Kapelle in Potsdam eintrat und später in der

königl. Kapelle in Berlin weiter diente. Von seiner Composition sind 1793 Variationen und 1798 Sonaten für Clavier im Druck erschienen.

Kolbe, Oscar, Musiktheoretiker und Componist der Gegenwart, geboren am 10. Aug. 1836 in Berlin, verlor früh seinen Vater, einen angesehenen Kupferstecher, welcher als Lehrer seiner Kunst an der königl. Akademie wirkte. K. wurde in Folge dessen von seinem neunten Jahre an im königl. Waisenhaus zu Oranienburg erzogen und erhielt daselbst seiner sich kundgebenden Musikanlagen wegen Clavier- und Violinunterricht. Von 1849 an besuchte er das Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin und trat 1852 in das königl. Institut für Kirchenmusik, woselbst er zwei Jahre lang unter Löschhorn's, A. W. Bach's und Ed. Grell's Leitung Clavier- und Orgelspiel, Gesang, Harmonielehre und Composition studirte, letzteren Kunstzweig noch fernere zwei Jahre speciell als Eleve der königl. Akademie. Durch mehrere Prämien für seine Leistungen ausgezeichnet, gründete sich K. als Clavier- und Gesanglehrer seine Existenz, veröffentlichte einige Hefte beifällig aufgenommener Lieder und erhielt 1859 eine Anstellung als Lehrer der Theorie und Harmonielehre an dem von Jul. Stern geleiteten Conservatorium in Berlin, in welcher Stellung er fast ununterbrochen bis Ostern 1875 verblieb, zeitweise daselbst auch das Fach des Clavier-Ensemblespiels vertretend. In dieser Zeit verfasste er ein »Kurzgefasstes Handbuch der Generalbasslehre« (Leipzig, 1862; 2. Aufl. 1872) und ein »Handbuch der Harmonielehre« (Leipzig, 1873); ebenso veröffentlichte er eine Reihe von Clavier- und Gesangscompositionen sowie melodramatische Bearbeitungen. Seine Fähigkeit, auch die grossen Kunstformen sicher zu beherrschen, bewies K. durch sein Oratorium »Johannes der Täufer«, welches bei seiner Aufführung in Berlin im J. 1872 sehr ehrenvoll aufgenommen wurde und ihm den Titel eines königl. Musikdirektors eintrug.

Kolberer, Cajetan, deutscher Kirchencomponist und Mönch im Benedictinerkloster Andechs in Oberbaiern, gestorben am 23. April 1732, dürfte ohne Zweifel identisch mit dem gleichfalls als Componist aufgeführten Benedictinermönch Cajetan Kolbe sein. Er componirte und veröffentlichte von 1701 an bis 1719 in Augsburg viele Werke im contrapunktischen Styl, u. A. einen ganzen Cyclus Introitus, Gradualien und Offertorien des ganzen Kirchenjahrs, für vier Singstimmen mit beziffertem Bass.

Kolberg, Oscar, talentvoller Componist, geboren 1814 in einer kleinen Stadt des polnischen Gouvernements Radom, besuchte das Lyceum zu Warschau und begab sich hierauf nach Berlin, wo er zwei Jahre lang bei Rungenhagen und Girschner Musik studirte. Nach Warschau zurückgekehrt, wirkte er als Musiklehrer. Von seinen Compositionen erschienen fünf Lieferungen Kujawiaks, mehrere Sammlungen Fantasien, Mazurkas, Etuden u. s. w. für Pianoforte sowie Lieder. Sehr verdienstlich ist eine von ihm unternommene Sammlung polnischer Volksgesänge, die unter dem Titel »*Piesni ludu*« (Lemberg, 1842 und 1845) herauskam. In Warschau gelangte auch eine Oper von ihm, betitelt: »*Le retour de Jean*«, 1854 zur Aufführung.

Koler, Jacob, einer der ältesten bekannt gebliebenen deutschen Orgelbauer, lebte zu Ende des 15. Jahrhunderts. Man weiss von ihm, dass er 1497 das alte Werk in der Marienkirche zu Königsberg i. Pr. reparirt hat, welches elf Stimmen im Manual und vier im Pedal besass.

Koller, Bonifacius, deutscher Gelehrter und Componist, geboren 1752 zu Fölz in Baiern, trat in den Benedictinerorden und starb 1799 als Direktor des kurfürstl. Seminars in München. Er hat mehrere Opern und Cantaten componirt, welche in seinem Seminare zur Aufführung gelangt sind.

Kolleschowsky, Siegmund, Violinist und Kirchencomponist, geboren um 1809 zu Prag, lebt daselbst, angestellt als Chorregent an der St. Stephanskirche. Seine Compositionen haben einen guten localen Ruf.

Kollmann, August Friedrich Karl, deutscher Componist und Musiktheoretiker, geboren 1756 zu Engelbostel bei Hannover als Sohn des dortigen

Organisten und Schullehrers. In Hannover, wo er die Schulen besuchte, studirte er bei dem geschickten Organisten J. C. Böttner Clavier-, Orgelspiel und Musiktheorie. Als Hauslehrer ging er mit einer reichen Familie 1778 nach London, wo er 1782 Organist an der königl. St. James-Kapelle wurde. Obwohl sehr erfolgreich für die Kunst wirkend, verlor er später diese Stelle aus unbekannten Gründen und starb im Novbr. 1824 zu London. Er ist der Verfasser einer ganzen Reihe theoretischer und didaktischer Werke, die seit 1796 in London erschienen, namentlich einige Generalbassschulen (die eine unter dem Titel »Praktische Anleitung zum Generalbass« 1807 in Offenbach auch deutsch herausgekommen) und Lehrbücher der Harmonie, eine Compositionslehre u. s. w. An Compositionen veröffentlichte er: Geistliche Gesänge, englische Songs, ein Clavierconcert und Sonaten, eine Art Programm-Sinfonie für Orchester, betitelt »Der Schiffbruch, oder Untergang des englisch-ostindischen Compagnieschiffs »The Halsewell«, mit Erklärungen der darin vorkommenden musikalischen Malereien«. Ausserdem hat er J. S. Bach's »Wohltemperirtes Clavier« mit Erläuterungen (London, 1799) herausgegeben. — Seinen Sohn, Georg August K., geboren 1789 zu London, hatte er zum fertigen Orgel- und Clavierspieler ausgebildet. Derselbe erhielt später die Organistenstelle seines Vaters und starb am 19. März 1845 in London. — Ein Bruder von August Friedrich Karl, Georg Christoph K., geboren um 1760 zu Engelbostel, erhielt gleichfalls in Hannover seine musikalische Ausbildung. Er wurde 1781 Organist an der Kirche eines adligen Damenstiftes bei Lüneburg, begründete aber seinen Ruf als einer der tüchtigsten Orgelspieler seiner Zeit, als er in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts an der Katharinenkirche in Hamburg das Organistenamt inne hatte.

Kolomyi, ein Städtchen in den Karpathen am Pruth, von dem ein mit Gesang begleiteter Tanz der karpathischen Goralen, die Kolomyika, oder verdorben auch Kalamaika (s. d.) genannt, den Namen hat.

Kolophon, eine der wichtigeren ionischen Zwölfstädte, an der Küste von Lydien, unweit von Ephesus. Die Hafenstadt von K. war Notion, in deren Nähe sich in einem Haine am Bache Klaros das berühmte Orakel des Apollon Klarios befand. Auch gewann man bei K. ein schon von den Alten geschätztes Harz, das Colophonium (s. d.) oder Geigenharz.

Komarchios (griech., von Komos [s. d.] abgeleitet) war der Name eines Tonstücks für Flöte der alten Griechen, welches zum Trinken aufforderte und bei Gastmahlen häufig gespielt und gesungen wurde.

Komareck, Joseph Anton, berühmter Violoncellovirtuose, aus Böhmen gebürtig, war um 1740 als Kapellmeister des Bischofs von Würzburg angestellt.

Komenda, tüchtiger Tonkünstler und Musikpädagoge, geboren am 18. Januar 1795 im Markte Raps an der Thaya in Unterösterreich, war der einzige Sohn biederer Bürger und noch ungeboren in Folge eines Gelübdes der Kirche gewidmet. Sechs Wochen nach seiner Geburt verlor er durch Ungeschicklichkeit seiner Amme sein rechtes Auge. Damit er in Folge strengen theologischen Studiums nicht auch das andere Auge verliere, wurde er zur Musik bestimmt, für die er grosse Anlage zeigte. Er erlernte demgemäss Gesang, Violin-, Clavier- und Orgelspiel und erfreute sich dabei des fördernden Interesses des späteren Consistorialraths Ant. Puertner, der ein hochgebildeter Musiker und ausgezeichneter Pädagoge war. Schon 1810 erhielt K. die Lehrerstelle in einer Schule zu Horn, ein Jahr später wurde er Schulgehilfe in Klosterneuburg, 1819 Organist an der Stiftskirche daselbst, 1820 Lehrer an der Stiftshauptschule und 1822 erster Präparandenlehrer und stiftlicher Musikmeister für die Chorsänger. Bis zum J. 1847 stand er somit in dreifacher Bedienstung und erwarb sich die vollste Zufriedenheit seiner Vorgesetzten. Erst als ihn in diesem Jahre ein gefährliches Halsübel befiel, wurde er des öffent-

lichen Unterrichts enthoben. Er hat gegen 60, meist für die Kirche bestimmte Werke componirt.

Komisch (aus dem Griechischen). Das Komische gehört zunächst der dramatischen Darstellung der Ausgelassenheit und Lust wegen des Lächerlichen an und ist der Darstellung des Ernsten oder Tragischen entgegengesetzt. Seinen Namen führt es, weil eine komische Darstellung in der Komödie oder dem Lustspiel den weitesten Spielraum hat. Gleichwohl dehnt es sich über alle anderen Formen der Poesie aus und tritt z. B. episch im komischen Heldengedicht und im komischen Roman auf, sowie es denn auch im Gebiete anderer als der redenden Künste zur Erregung der Lust und des Scherzes, in der Malerei, Mimik, Musik u. s. w. vorkommt. Das Lächerliche ist aber keineswegs mit dem Komischen gleichbedeutend und darf mit demselben nicht verwechselt werden; es ist blos Stoff desselben. Denn es giebt ein Lächerliches, was nicht komisch ist, und das Komische ist nur zuweilen in Hinsicht seines Stoffes lächerlich. Im Ausdruck »Lächerlich« ist eine Verwerfung enthalten, ein moralisches Urtheil, im Ausdruck »Komisch« eine Ergötzung, ein ästhetisches Urtheil. Die kunstmässige Darstellung des Lächerlichen will daher, wo sie das Gemeine in ihren Kreis zieht, dieses nicht nachahmen und blos das Lachen erregen, sondern das beschränkte Thun und Treiben der Menschen unter der Form des Sinnreichen und Witzigen erscheinen lassen. Sie soll, in charakteristischen Formen ausgedrückt, ein fröhliches Spiel des Geistes sein, der mit freier Phantasie selbst in die niedrigen Regionen der Menschenwelt sich herablässt, um hinter der Maske der Narrheit und Ungereimtheit die Narren zu necken und das edle Selbstgefühl des geistig Gesunden scherzend zu erregen. Sie scheint ungezügelt, allein sie trägt in sich selbst das Maass des Edlen und Sittlichen, und obwohl sie scheinbar dem Schönen entgegengesetzt ist und alle Form aufzulösen scheint, die in dem Schönen als Ideal dargestellt ist, so schafft sie doch ihre eigenen Formen; nur ist das Ideal, welches sie zunächst zeigt, das umgekehrte, und die Formen sind demselben angemessen. Das Komische überhaupt lässt sich eintheilen in das objective und subjective. Jenes findet sich an den Gegenständen selbst und liegt entweder in Neigungen oder Sitten; dieses ist das Werk des Künstlers, der durch Verstand und Phantasie das Lächerliche veredelt darzustellen, Ernst in Scherz umzuwandeln weiss. Man unterscheidet ferner das Hoch- oder Feinkomische und das Niedrigkomische, das Tragikomische, Heroischkomische u. s. w. Eine Art des Komischen ist das Burleske (s. d.). Vgl. Schütze, »Versuch einer Theorie des Komischen« (Leipzig, 1817). — Die specielle Anwendung des Begriffes des Komischen auf Musik macht sich nach dem Vorausgeschickten von selbst; nur ist noch hinzuzufügen, dass die Darstellung desselben hier ihre genau gezogenen Grenzen hat. Ja, strenggenommen kann in der absoluten oder Instrumentalmusik das Komische in seiner engsten Bedeutung gar nicht, oder doch nur unvollkommen zur Anschauung gelangen. Ein Instrumentaltonstück kann wohl heiter, launig, ausgelassen, ja selbst humoristisch sein, aber nicht eigentlich komisch. Denn weder der Ton an und für sich, noch die melodische und harmonische Verknüpfung der Töne, weder der Rhythmus noch die Instrumentation vermögen für sich selbst eine komische Darstellung zu liefern, weil sie in sich selber nichts Komisches haben und weil sie zu relativer Natur sind, um, auch bei der heterogensten und sonderbarsten Zusammensetzung, mit unabweislicher Bestimmtheit als komisch gedeutet werden zu können. Ein rein instrumentales Tonstück kann wohl in einzelnen Momenten komische Streiflichter aufweisen, aber eine ganze komische Situation, eine Situation, die in einer lächerlichen Verkehrtheit des Lebens begründet ist, wie sie der Begriff fordert, kann es nicht wiedergeben, es sei denn, dass ihm ein Commentar beigegeben werde, wo dann aber die Wirkung des Stücks blos durch sich selber aufhört. Ist dagegen eine komische Situation schon in Worten vorhanden, ist sie also, z. B. in der Oper, im Liede u. s. w. deutlich

erkennbar als komisch hingestellt, so kann allerdings die Musik mit ihren Mitteln als mithelfend, anders ausgedrückt als illustrirend eintreten, ja sie vermag sogar die komische Wirkung des Textes unter Umständen zu verstärken und zu erhöhen.

Komische Oper, s. Oper.

Komma (griech.) ist ein technischer Ausdruck in der Kanonik (s. d.) der Musik für sehr kleine Intervalle, der schon von den Griechen eingeführt wurde, und je nach den Theorien in verschiedener Weise gebraucht wurde. Die Griechen nannten kleine Unterschiede zwischen Tönen, die nur durch Zahlen ausdrückbar, sonst aber dem Ohre nicht wahrnehmbar waren, ein K., und bestimmten somit die Grösse desselben je nach ihrer aufgestellten Toneintheilungsart, verschieden. Am bestimmtesten ist die Feststellung der Grösse des K. genannten musikalischen Intervalls durch Philolaos geschehen. Derselbe nannte in seiner Toneintheilung den Unterschied zwischen der Apotome (s. d.), dem grösseren Halbton durch das Zahlenverhältniss 2187 : 2048, und der Diësis (s. d.), dem kleinen Halbton durch das Verhältniss 256 : 243 ausgedrückt, welcher durch die Proportion 531441 : 524288 dargestellt wird, ein K. Selbst dies Intervall theilte derselbe Theoretiker noch in die Schismata (s. d.) genannten kleineren Theile. — In unserer kanonischen Toneintheilung nennen wir jedes Verhältniss, das kleiner als 25 : 24 ist, gleichviel ob es durch Addition (s. d.), Subtraction (s. d.) oder Theilung der Verhältnisse (s. d.) entstanden ist, ein K. Theilt man z. B. das Verhältniss 16 : 15 arithmetisch, so entstehen die Kommata 32 : 31 und 31 : 30. Addirt man ferner drei grosse Terzen im Verhältniss 5 : 4, so erhält man das Produkt 125 : 64. Eigentlich sollte dies eine Octave 2 : 1 geben, ist aber, wie ersichtlich, um 128 : 125 kleiner als eine Octave, und nennt man diesen Unterschied auch K., zuweilen auch kleinere Diësis. Wenn ferner der kleinere Halbton 25 : 24 von dem grösseren 16 : 15 abgezogen wird, so findet man, dass der letztere den ersteren um eben dies K. 128 : 125 übersteigt. Die merkwürdigsten Kommata, in deren Specialbenennung die verschiedenen Schriftsteller oft von einander abweichen, sind: 1) Das diatonische oder pythagoräische K. 531441 : 524288 = (81 : 80 + 32805 : 32768). Dies K. hat seine Benennung von der pythagoräischen grossen Terz 81 : 64, welche aus 5 : 4 + 81 : 80 besteht, indem drei grosse Terzen von dieser Art die Octave um 531441 : 524288 übersteigen, und die grosse Terz hiess bei den Griechen Ditonus. 2) Das Schisma 32805 : 32768 = (81 : 80 — 2048 : 2025), welches ein Zwölftel des pythagoräischen K.s enthält. 3) Das Diaschisma 2048 : 2025 = (81 : 80 — 32805 : 32768, welches zehn Zwölftel des pythagoräischen K.s enthält. 4) Das syntonische oder didymische K. 81 : 80 = (2048 : 2025 + 32805 : 32768), welches elf Zwölftel des pythagoräischen K. enthält, und sich in zwei kleinere Kommata: 162 : 161 und 161 : 160 arithmetisch zergliedert. 5) Die kleinere (enharmonische) Diësis 128 : 125, welche ein und zwanzig Zwölfteln des pythagoräischen K.s gleich und sich in sechs kleinere Kommata: 256 : 255, 255 : 254, 254 : 253, 253 : 252, 252 : 251 und 251 : 250 arithmetisch zergliedert. Sie besteht aus 81 : 80 + 2048 : 2025. 6) Die grössere (enharmonische) Diësis 648 : 625, welche zwei und dreissig Zwölftel des pythagoräischen K.s enthält, und aus 81 : 80 + 128 : 125 besteht. 7) Das Komma 250 : 243 = (25 : 24 — 81 : 80). 8) Das Komma 3125 : 3072 = (25 : 24 — 128 : 125). 9) Die Vierteltöne 32 : 31 und 31 : 30, in welche sich der grössere Halbton 16 : 15 arithmetisch zergliedert. 10) Die Vierteltöne 50 : 49 und 49 : 48, in welche sich der kleinere Halbton 25 : 24 arithmetisch theilt. 11) Das Komma 961 : 960, welches die Differenz der beiden Vierteltöne 32 : 31 und 31 : 30 ist. 12) Das Komma 2501 : 2400, welches die Differenz der beiden Vierteltöne 50 : 49 und 49 : 48 ist. 2.

Komos ist der altgriechische Name der Zechgelage, dann der Zech- und Schmauslieder junger Leute, welche singend vor die Häuser ihrer Geliebten

und Bekannten zogen, um Ständchen zu bringen, endlich bei Späteren der Gott der Zechgelage selbst. Als solcher wird er als geflügelter Jüngling gewöhnlich in Gruppen mit dem Seilenos oder mit Eroten oder mit Zechern dargestellt.

Kone-yu ist der Titel eines alten chinesischen Werkes, das über die altchinesische musikalische Kunst berichtet. O.

Koning, David, hervorragender holländischer Componist, geboren 1820 zu Rotterdam als der Sohn eines Kaufmanns, machte seine höheren musikalischen Studien seit 1834 in Frankfurt a. M. unter der Leitung Aloys Schmitt's und legitimirte sich endlich durch drei grosse Ouverturen für Orchester als gewandter Tonsetzer. Im J. 1838 kehrte er wieder nach Rotterdam zurück und trat daselbst sofort mit Streichquartetten, Clavierstücken und einer Ouverture hervor, welche letztere durch die niederländisch-musikalische Gesellschaft den Preis erhielt. Hierauf veröffentlichte er noch in ziemlich rascher Folge Fantasien, Variationen, Charakterstücke und Etuden für Pianoforte, eine Sinfonie für Orchester u. s. w. Später nahm er seinen Aufenthalt abwechselnd in Paris, London und Wien, ohne dass jedoch von dort her weitere Compositionen von ihm bekannt geworden sind. Seit einer Reihe von Jahren wirkt er als Lehrer des Clavierspiels in Amsterdam.

Koning, Lodewyk **de,** holländischer Orgelbauer, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Keulen. Er hat u. A. 1778 das grosse 16füssige Werk in der Stephanskirche zu Nymwegen begonnen und in drei Jahren ausgeführt. Dasselbe enthält drei Manuale mit 57 Stimmen, Pedal und acht Bälge.

Konizek, ein Violinist zu Prag um 1722, war der erste ordentliche Lehrer des nachmals berühmten Violinvirtuosen Franz Benda.

Konninck, Servaas **de,** gewandter und fleissiger niederländischer Componist, lebte in der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts und starb um 1720 zu Amsterdam. Von seinen Compositionen erschienen in dieser Stadt im Druck: Chöre zu Racine's »Athalia«, ein- bis vierstimmige Motetten mit Begleitung von zwei Instrumenten, holländische Minne- und Trinklieder, Trios für verschiedene Instrumente, 12 Flötensonaten mit Generalbass, Balletstücke, Solos u. s. w.

Konrad Marner, deutscher Minnesinger, s. Marner.

Konrad von Queinfurt, einer der ersten geistlichen Dichter, welche kirchliche Gesänge in deutscher Sprache verfassten, zu einer Zeit, wo in der Kirche nur lateinisch gesungen werden durfte. Er lebte in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, war Pfarrer zu Steinkirch am Queiss und soll im J. 1382 zu Löwenberg gestorben sein. Ein von ihm gedichteter Ostergesang hat eine grosse Berühmtheit erlangt und ist viel gesungen worden.

Konrad, Schenk von Landegge, deutscher Minnesinger im letzten Drittel des 13. und am Anfang des 14. Jahrhunderts, bekleidete wie seine Vorfahren das Erbschenkenamt bei den Aebten von St. Gallen. Er nahm im Winter 1276 unter König Rudolph Antheil an der Belagerung von Wien, welches Ereigniss er auch besungen hat, und erhielt zum Lohn für diese Kriegsdienste die seinem Stammsitze benachbarte Vogtei Scheftenau in der Grafschaft Toggenburg um 30 Mark Silbers verpfändet. Doch hat K. noch fernere Dienste, besonders wohl 1289 in Frankreich gegen den Pfalzgrafen Otto von Hochburgund geleistet. In seinen Gesängen hat er von allen späteren Minnesingern den Charakter des alten Minnesangs am besten bewahrt, seine Lieder in einfachen, leichten Weisen abgefasst und sich vor der bereits allgemein gewordenen Sucht, durch überkünstliche Formen Aufsehen zu erregen, bewahrt. Wenn sich deren Inhalt auch nicht über die gewöhnlichen Gedanken der höfischen Lyrik erhebt, so ist doch seine Sprache und Darstellung sowie sein Strophenbau der vorangegangenen besseren Zeit würdig.

Konrad von Würzburg, einer der vorzüglichsten und fruchtbarsten deutschen

Minnesinger, aus einer Zeit, wo die mittelhochdeutsche Poesie schon von ihrem Höhepunkte zu sinken begann, schloss sich in seiner Dichtweise an Gottfried von Strassburg (s. d.) an und ist von Frauenlob (s. d.) besungen worden. Wahrscheinlich aus Würzburg gebürtig, da er sich selbst nach dieser Stadt benennt, lebte K. (Kuonrat, auch abgekürzt Kuonze) in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts während des Interregnums und der Regierung Kaiser Rudolph's von Habsburg. Er hatte das wandernde Sängerthum als Lebensberuf ergriffen; doch scheint er sich meistens am Oberrhein, so zu Basel, wohin er schon früh kam, und auch in Strassburg aufgehalten zu haben. Er starb am 30. Jan. 1287 im Dominicanerkloster zu Freiburg im Breisgau, wahrscheinlich als Mönch dieses Ordens. — K.'s grosser Ruf gründete sich zwar vorzüglich auf seine epischen und didaktischen Gedichte, doch ist er auch als lyrischer Dichter besonders durch die Künstlichkeit seiner »Töne« berühmt geworden, die bei den späteren Meistersängern in hohem Ansehen standen. Seine Minnelieder sind in der That durch die meisterhaft schöne und zierliche Behandlung der Sprache, durch Strophenbau und Reichthum des Reims höchst bemerkenswerth, weniger allerdings durch ihren Inhalt, da in ihnen die Gedanken der früheren Sänger nachtönen. Aber seine grosse formelle Gewandtheit hat ihn nur zu oft auch verleitet, die Grenzen des guten Geschmacks zu überschreiten und nicht nur überkünstliche, mit Reimen überladene Strophen zu bilden, sondern sich auch in blossen Reimspielereien zu bewegen. Die also gereimten Gesänge erhalten einen komischen Charakter, den sie keineswegs haben sollen; so ein »Winterlied«, in welchem jedes einzelne Wort mit einem anderen gereimt ist. Diese Dichtung, sowie überhaupt K.'s Lieder und Sprüche, findet man in van der Hagen's »Minnesinger« gedruckt.

Kontski, von, eine polnische Virtuosen-Geschwisterfamilie, die auf zahlreichen Kunstreisen theils vereint, theils einzeln bis in die jüngste Zeit hinein das grösste Aufsehen erregt hat. Die einzelnen Glieder derselben sind nach ihrem Alter: 1) Karl von K., Violinist, geboren am 6. Septbr. 1815 zu Krakau, nahm nach vielen Kunstreisen seinen bleibenden Wohnsitz in Paris, wo er Unterricht auf seinem Instrumente ertheilte und auch einige Compositionen für Violine und Pianoforte veröffentlichte. — 2) Eugenie von K., geboren am 28. Novbr. 1816 zu Krakau, spielte in den Concerten, welche die Familie gab, sehr fertig das Pianoforte und hat sich zugleich als angenehme Sängerin bekannt gemacht. — 3) Anton von K., geboren am 27. Octbr. 1817 in Krakau, ein eminenter Pianist und fruchtbarer Componist für sein Instrument, lebte nach zahlreichen Concertreisen bis 1851 in Paris, hierauf zwei Jahre lang in Berlin, wo er zum königl. Hofpianisten ernannt wurde, und darnach wieder auf Reisen. Von 1854 an hielt er sich in St. Petersburg auf, von wo aus er grössere und kleinere Kunstausflüge unternahm, bis er 1867 nach England ging und sich in London als Lehrer des höheren Pianofortespiels niederliess. Sein Spiel wie seine Compositionen sind brillant und auf die höchste technische Fertigkeit berechnet, entbehren aber jeder Vertiefung. Er veröffentlichte eine Menge von Fantasien, Solostücken, Etuden u. s. w. für Pianoforte und ein schätzbares Studienwerk »*L'Indispensable du Pianiste*«. Seine berühmteste Composition ist die sogenannte heroische Caprice »*Le reveil du lion*«, op. 115, welche als Pianofortestück über alle Claviere und instrumentirt durch alle Orchester der Welt die Runde gemacht hat. — 4) Stanislaus von K., geboren am 8. Octbr. 1820 zu Krakau, lernte bei seinem Bruder Anton das Clavierspiel, erreichte aber nicht die immense Fertigkeit desselben. Er liess sich nach Vollendung grosser Reisen in Paris als Lehrer seines Instruments nieder und hat auch leichte Pianofortestücke componirt und herausgegeben. — 5) Appolinary von K., geboren am 23. Octbr. 1825 zu Warschau, ist derjenige von den glänzenden Violinvirtuosen der neuesten Zeit, welcher Paganini in dessen Spielweise am nächsten gekommen sein dürfte. Sein erster Lehrer war der älteste der Brüder, Karl von K. (s. weiter oben), und schon als

vierjähriger Knabe spielte er zu allgemeinem Erstaunen Concerte von Rode und anderen Meistern. Im J. 1837 trat er mit seinen Geschwistern zum ersten Male in Paris auf und fand stürmischen Beifall, sodass Paganini sich bewogen fand, ihn, als er, von London zurückkehrend, zum zweiten Male in Paris concertirte, zu unterrichten. Schliesslich hat der Meister ihm sogar seine Violine und seine Violincompositionen testamentarisch vermacht. Auch in Deutschland erregte K. im J. 1848 ein ungeheures Aufsehen. Endlich, 1853, liess er sich als Solovirtuose des Kaisers von Russland für St. Petersburg gewinnen, verharrte daselbst aber nur bis 1861, in welchem Jahre er sich nach Warschau begab und dort unter dem Schutze der russischen Regierung ein Conservatorium der Musik gründete, welches sich bis zu einer gewissen Blüthe erhob und dem er noch gegenwärtig als Direktor vorsteht. Als Componist ist K. von keinerlei Einfluss für die Violinliteratur gewesen; man hat von ihm nur einige technisch schwierige, sonst aber bedeutungslose Capricen, Mazurkas und andere Salonstücke.

Konwalynka, Paul, ein Componist aus der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, geboren um 1650 zu Sagolza in Ungarn, machte sich in Wien, Prag und Jena, wo er die Universitäten besuchte, musikalisch bekannt. In Jena veröffentlichte er 1672 ein Basssolo mit Begleitung, der Viola di Braccio, welches Gesangstück er seinem Gönner, einem Rath Schöbel, zu Ehren componirt hatte.

Kopaïs, ein See oder vielmehr eine weite sumpfige Niederung im Mittelpunkte von Böotien, nach der an der Nordostseite einst gelegenen Stadt Kopä benannt, lieferte das im griechischen Alterthume sehr gesuchte, daselbst wachsende Flötenrohr.

Kopf oder **Köpfchen** nennt man den am oberen Ende eines Violinbogens hervorragenden, ungefähr 1,75 Cm. hohen und 1,25 Cm. breiten Zapfen, in welchem die Pferdehaare, mit welchen die Saiten bestrichen werden, eingeleimt sind. Am Contrabassbogen ist derselbe natürlich wohl etwas über 3 Cm. hoch und 1,50 Cm. breit, weil der ganze Bogen verhältnissmässig grösser und stärker ist, als ein gewöhnlicher Geigenbogen. Unter den darüber laufenden Pferdehaaren ist der K. in der Regel noch mit einer glatten Platte von Metall (Silber, Neusilber u. s. w.) oder Knochen, auch Elfenbein belegt, theils zur Verzierung dienend, theils damit die Haare mehr glatt und eben liegen. — K. heisst ferner noch: 1) der äussere Theil des Halses der Geigeninstrumente; 2) der Haupttheil der gestielten Noten, welcher auf der Linie oder im Zwischenraume des Notensystems steht; 3) an Schnarrwerken der Orgel der dicke Theil, in welchem das Mundstück mit Blatt und Krücke steckt.

Kopf, Nicolaus, ein deutscher Orgelbauer, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg lebte und von dem man noch weiss, dass er die im Kloster zu Meiningen befindliche Orgel 1546 nach Nürnberg schaffte und dort aufstellte.

Kopfstimme (ital.: *falsetto;* französ.: *falset*) nennt man die Reihe der mittels theilweiser Verschliessung der Stimmritze (s. d.) hervorgebrachten Töne, die auch, besonders bei männlichen Stimmen, Falsett oder Fistel heisst; ihre Töne selbst heissen Kopf- oder Falsetttöne. Der Klang der K. ist hell und pfeifen- oder flötenartig, nicht leicht der höchsten Stärke und Schwäche und der gleichmässigen Darstellung der Abstufungen zwischen beiden fähig, und stellt sich aus diesen und vielleicht anderen, noch nicht zu vollkommener Klarheit gebrachten Gründen unserem Gefühle mehr als ein Mittelding zwischen Menschen- und Instrumententon dar. Für die Stimmwerkzeuge, besonders die Sehnen und Muskeln des Kehlkopfs, ist der Gebrauch der K. sehr angreifend, und lange fortgesetzt, zerstörend. Alles Nähere sehe man unter dem Artikel Register der Stimme.

Kopfstück, eine bei Holzblasinstrumenten vorkommende Benennung, bezeichnet: 1) das obere Stück der Flöte, in welchem das Mundloch und die

Pfropfschraube sich befinden; 2) das obere Stück der Oboe, in welches das Rohr gesteckt wird; 3) auch an der Clarinette zuweilen dasjenige Stück, welches sich zwischen dem Schnabel und dem ersten Mittelstück befindet, richtiger aber und gewöhnlicher die Birne genannt wird.

Kopp, Pater Andreas, Augustinermönch und Kirchencomponist, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Baiern, gab unter dem Titel »*Promptuarium musico-sacrum*« eine Sammlung von Kirchenstücken seiner Composition heraus. — Ein älterer Kirchencomponist desselben Namens, Georg K., aus Böhmen gebürtig, war um 1650 Organist in Passau und veröffentlichte daselbst von seinen Arbeiten zwei Messen.

Koppel oder Coppel (vom latein. *copula*, d. i. das Band) wird ein Registerzug der Orgel genannt, durch den mehrere Tastaturen so mit einander verbunden (gekoppelt) werden, dass sich bei dem Anspielen der einen dieselben Tasten der anderen, ohne dass man sie berührt, niederdrücken und mittönen; oder auch: wenn vermöge einer Tastatur aus mehreren Windladen, sowie, wenn auf zwei Tastaturen aus einer Windlade gespielt wird. Die K.n zerfallen in Manual- und Pedalkoppeln. Durch erstere spielen zwei Manuale, durch letztere ein Pedal und ein Manual aus einer Windlade. Die Manualkoppeln zerfallen wieder, je nach ihrer verschiedenen Einrichtung, in Druck-, Zug-, Frosch-, Gabel-, Schiebe-, Manubrien- und Windkoppeln; die Pedalkoppeln in Anhänge- und Windkoppeln. — K. nannte man ehemals auch die Orgelstimmen Thunbass, Hohlflöte und Subbass, wenn deren Pfeifen mit im Manual benutzt wurden. Endlich auch hiess in alten Zeiten jeder Orgelregisterzug K., auf dessen Stock zwei Pfeifen-Chöre von gleicher Tonhöhe und gleichem Toncharakter standen. Diese Verbindung geschah nur mit schwachen 2,5 metrigen Flötenstimmen und zwar in so grossen Kirchen, wo man besorgt war, dass der Ton des einzelnen Chores nicht überall wirksam werden möchte. Die dazu gewählten Stimmen hiessen auch Koppelflöten, wozu Gemshorn, auch wohl Rohrflöte in ihren untersten Octaven besonders gehörten.

Koppelclavier heisst in der Orgel derjenige Balken, welcher mit Gabeln oder Fröschen zum Koppeln zweier Manuale versehen ist (s. Gabelkoppel).

Koppeldone oder Coppeldone nannte man früher häufig die Orgelstimme Octave 1,25 Meter.

Koppelflöte, s. Koppel.

Koppelholz heissen nicht allein die Gabeln und Frösche, die zum Koppeln zweier Manuale, sondern auch diejenigen, welche zur Verbindung der gebrochenen Parallelen (s. Gebrochene Registerzüge) benutzt werden.

Koppeloctave nannte man in früherer Zeit einen Orgelregisterzug, wenn auf seinem Stocke ein 2,5 metriger und ein 1,25 metriger Pfeifenchor stand.

Koppelpedal oder Anhänge-Koppel ist ein Pedal der Orgel, dessen Abstracten vermöge eines Registerzuges mit Manualtasten so in Verbindung gesetzt werden können, dass sie diese mit herunterziehen.

Koppelregister, Koppelregisterzug oder Koppelzug ist nichts weiter, als eine Umschreibung des Namens Koppel (s. d. in der ersten Bedeutung).

Kopprasch, Wenzel, Fagottvirtuose und Componist, wahrscheinlich in Böhmen um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren, war zu Ausgang des Jahrhunderts Mitglied der fürstl. Kapelle zu Dessau und hat für das Hoftheater daselbst eine Oper geschrieben. Ausserdem veröffentlichte er 1797 folgende Compositionen: ein Concert für Fagott, ein Concert für zwei Fagotte und ein Arioso mit Variationen für Fagott, sämmtlich mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Der Satz dieser Stücke verräth jedoch den nicht regelfesten Naturalisten. — Sein Sohn, Georg K., geboren zu Dessau, war um 1824 königl. Kammermusiker und Hornist zu Berlin und hat für sein Instrument Mehreres componirt.

Koprživa, Wenzel, genannt Urtica, trefflicher böhmischer Orgelspieler und Componist, geboren am 8. Febr. 1708 zu Brdloch in Böhmen, erhielt

seine musikalische Ausbildung in der damals berühmten Dollhopf'schen Schule, lebte darauf lange Zeit in Prag, bis er als Rektor und Organist nach Zitolib berufen wurde, welche Stellungen er über 57 Jahre lang bis zu seinem Tode, um 1780, inne hatte. Seine Compositionen waren in Böhmen unter dem Namen Urtica bekannt und sehr beliebt. — Sein Sohn, Karl K., geboren am 9. Febr. 1756 zu Zitolib, wurde zuerst von ihm, dann von Segert in Prag zum tüchtigen Orgelspieler herangebildet. Nach dem Tode seines Vaters erhielt er dessen Stelle, starb aber schon bald darauf am 16. März 1785 an der Lungensucht. Wie als Orgelspieler, war er als Componist im ganzen Lande rühmlichst bekannt, obwohl er nichts veröffentlicht hat. Er hinterliess im Manuscript: sieben grosse Messen, drei Offertorien, drei Arien, zwölf Sinfonien, acht Orgelconcerte nebst vielen Präludien und Fugen. Auch tüchtige Schüler und Schülerinnen hat er gebildet, besonders seinen Bruder, Johann K., geboren zu Zitolib, der auch sein Nachfolger im Amte wurde.

Korahiter, die Nachkommen des berüchtigten Levitensohnes Korah oder Korach, der eine aus Ehrgeiz entsprungene Verschwörung gegen Moses dadurch büssen musste, dass ihn und seine beiden Genossen die Erde verschlang, waren zum Tempeldienste verordnet und werden als Sänger unter Josaphat besonders erwähnt. Elf der schönsten Psalmen werden ihnen zugeschrieben.

Korb, Johann Friedrich, guter deutscher Orgel- und Clavierspieler, geboren in Baiern, war um 1750 Organist zu Diestenhoven und gab 1756 in Nürnberg eine Folge von Clavierstücken heraus.

Kordaka (griech.) ist ein Beiname der Göttin Artemis in Elis, von dem altphrygischen Tanz Kordax, welchen die Gefährten des Pelops nach Besiegung ihrer Feinde der Göttin zu Ehren getanzt haben sollen.

Korinna, berühmt als Dichterin und Sängerin sowie durch ihre Schönheit im alten Griechenland, lebte um 500 v. Chr. Sie war aus Tanagra in Böotien gebürtig, eine Schülerin des Myrtides in Theben und theilweise Lehrerin Pindar's. Nach Plutarch hat K. fünfmal in musikalischen Wettstreiten über Pindar den Sieg davongetragen. Ein hundert und fünfzig Stadien von Theben, im Gymnasium ihrer Geburtsstadt Tanagra, wurde nach ihrem Tode ihr zu Ehren eine Bildsäule errichtet. Von ihren zahlreichen, im äolischen Dialekt verfassten Gedichten sind nur noch wenige Bruchstücke vorhanden, welche mehrmals herausgegeben und auch in das Deutsche übersetzt erschienen sind.

Kort, auch Kort-Instrument, s. Sordun.

Korthol, s. Dulzian.

Korybanten (griech.) hiessen nach Korybas, dem Sohne Jasion's und der Kybele, die Priester der Erdgöttin Kybele oder Rhea in Phrygien, welche in wüthender Begeisterung mit lärmender Musik von Trommeln und anderen Schlag- und Klapperinstrumenten, sowie mit Gesängen und Waffentänzen den Dienst der Göttermutter verrichteten.

Koryphäen (aus dem Griech.), eigentlich Diejenigen, welche an der Spitze (*κορυφή*) stehen, hiessen bei den Alten die Führer des Chors, auch die Vorsänger und Vortänzer, welche in der ersteren Eigenschaft in der Mitte der Orchestra auf einer Erhöhung standen und den Takt angaben, d. h. im antiken Sinne, die rhythmischen Accente markirten, da die Alten das, was wir Takt nennen, noch nicht kannten. Dieses Markiren geschah durch Aufstampfen des Fusses, daher denn auch die Römer ihre Taktangeber häufig *pedarii* oder *pedicularii* (von *pes*, d. i. der Fuss, abgeleitet) nannten. Nach unserem Sprachgebrauch bezeichnen K. die Ersten, Vorzüglichsten in irgend einer Kunst und Wissenschaft.

Kosackisch, kosackischer Tanz (italien.: *alla Cosacca*), ein Nationaltanz des den Russen in Gestalt, Sitte und Sprache sehr ähnlichen Volksstammes der Kosacken, in Russland Kasacken genannt, welcher Tanz von zwei Personen ausgeführt wird. Die Melodie desselben besteht aus zwei achttaktigen Reprisen im $^2/_4$ Takt, von mässig geschwinder Bewegung, meist in einer Molltonart mit

scharfen Modulationen nach den verwandten Durtonarten gesetzt. Im Ballet, welches sich von jeher der prägnantesten Nationaltänze bemächtigte und dieselben künstlerisch umgestaltete, hat auch dieser Tanz Aufnahme gefunden.

Kosleck, Julius, einer der vorzüglichsten deutschen Virtuosen der Trompete und des Cornet-à-piston, wurde am 3. Decbr. 1835 zu Naugard in Pommern geboren und zeigte früh schon musikalische Anlagen und namentlich eine begeisterte Vorliebe für die Trompete. Als Sohn eines mit zahlreicher Familie gesegneten Kriegsveteranen fand er im 9. Jahre Aufnahme in dem königl. Militair-Knaben-Erziehungsinstitute zu Schloss Annaburg (s. d.), wo seine Musikliebe Nahrung und eine ziemlich tüchtige Ausbildung erfuhr. Als er 17 Jahre alt war, wurde er dem Musikcorps des 2. Garderegiments in Berlin übergeben, um der gesetzlichen zwölfjährigen Militairdienstzeit zu genügen. Sein ganzes Streben war seitdem darauf gerichtet, Mitglied der königl. Kapelle zu werden, was ihm endlich nach glänzend bestandener Prüfung gelang. Hierdurch wurde seine langjährige Militairpflicht gelöst, und er konnte sich in der gesicherten Stellung eines königl. Kammermusikers ganz und voll weiteren Studien, besonders auch der Composition, hingeben. Durch grossen Fleiss machte er sich auch die Kunst, die neuerdings für unlösbar gehaltenen Anforderungen der alten Meister an die Trompete, genau und sorgfältig zur Ausführung zu bringen, zu eigen und erregte damit bei Aufführung Bach'scher und Händel'scher Werke die Bewunderung der Kenner. Behufs grösserer Pflege des Blasequartetts gründete er 1871 ein stehendes Cornettquartett, welchem er eine ziemlich umfangreiche Literatur von arrangirten Liedern und Originalcompositionen anerkannter Componisten zuführte. Der deutsche Kaiser gestattete diesem Verein, den Titel eines kaiserl. Cornettquartetts zu führen, und als solches fand es auf Kunstreisen, die sich bis nach Amerika erstreckten, die beifälligste Aufnahme, besonders aber K. selbst als Solist, dessen Tonbildung und Fertigkeit als unvergleichlich gerühmt wurden. Seit 1873 ist K. auch als Lehrer seiner Instrumente an der königl. musikalischen Hochschule in Berlin angestellt. Von seinen Arbeiten ist eine Schule für Trompete und Cornet-à-piston (2 Thle., Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) und eine Reihe von Compositionen für letzteres Instrument im Druck erschienen.

Kosomedes hiess ein freigelassener Sclave, der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebte, aus Candia gebürtig war und als Dichter und Musiker sich sehr hervorgethan haben soll. Er verfasste Text und Melodien vieler Liebes- und Bacchuslieder in Anakreontischer Art, durch die er sich die Gunst des Kaisers Aemilius Hadrianus erworben haben soll.

Kospoth, Otto Karl Erdmann, Freiherr **von,** einer der fleissigsten und compositionstüchtigsten deutschen Dilettanten des 18. Jahrhunderts, geboren zu Mühltroff im sächsischen Voigtlande, lebte nach grösseren Reisen, besonders in Italien, als königl. preussischer Kammerherr und Canonicus vorzugsweise in Magdeburg und starb am 23. Juni 1817 zu Berlin. Er war ein ebenso fertiger Clavierspieler wie Componist und schrieb ein Oratorium (1787 in Venedig aufgeführt), Singspiele (»Der Irrwisch«, »Adrast und Isidore«, »Bella und Fernando, oder die Satyre« (1790), »Der Mädchenmarkt zu Ninive« (1795) u. s. w.), sowie Sinfonien, Quartette, Streichtrios, Ouverturen, Concerte für verschiedene Instrumente, Serenaden u. s. w., von denen vieles auch im Druck erschienen ist und seiner Zeit sehr beliebt war.

Kossak, Ernst, einer der geistreichsten, vielseitigsten und gewandtesten Musikschriftsteller und Feuilletonisten der Gegenwart, geboren am 4. Aug. 1814 zu Marienwerder, besuchte das Gymnasium und behufs philologischer Studien die Universität zu Königsberg i. Pr. und vollendete seine Studien mit dem Doctorexamen in Berlin, worauf er sich ausschliesslich der journalistischen Thätigkeit hingab. Von jeher der Musik mit Vorliebe zugewandt, hatte er es als Pianist zu bedeutender Fertigkeit gebracht und in theoretischer Hinsicht in Berlin den Unterricht S. W. Dehn's fleissig benutzt. Seine musikalischen

Artikel, in seltenster Art glänzend, pikant und humorvoll geschrieben und mit den witzigsten Einfällen ausgestattet, machten seit 1846 das grösste Aufsehen in der musikalischen Welt und gereichten seit 1847 der »Neuen Berliner Musikzeitung« zur besonderen Zierde. Im J. 1851 gründete und redigirte er die Berliner Musikzeitung »Echo«, deren erste Jahrgänge vortreffliche Abhandlungen, Recensionen und Skizzen von ihm enthalten. Ein umfangreicheres Unternehmen, »Die Berliner Feuerspritze«, die er später in die »Berliner Montagspost« umwandelte, begann er 1853 und war bis in die 1860er Jahre hinein ein beliebter und gesuchter Correspondent des Feuilletons angesehener politischer Zeitungen. Schmerzhafte Krankheit und Siechthum nöthigten ihn, seine Thätigkeit immer mehr einzuschränken, und zuletzt, bis 1872, war es nur noch die »Königsberger Hartung'sche Zeitung«, welche Berichte über das Berliner Kunst- und Volksleben von ihm erhielt, die jedoch den Stempel der Erschöpfung und Mattigkeit tragen. Gegenwärtig lebt K. in völliger Zurückgezogenheit in Berlin. Ein Theil seiner belletristischen Journalartikel erschien zusammengestellt in den Schriften: »Berliner Federzeichnungen«, »Aus dem Papierkorbe eines Journalisten«, »Photographien ohne Retouche« u. s. w.

Kosslowsky, Joseph, auch Koloffski und Kozlowski geschrieben, gediegener Componist, geboren 1757 in Warschau, war Kapellmeister Stanislaus August Poniatowski's, des letzten Königs von Polen, mit dem er auch um 1796 nach St. Petersburg kam. Nach dem Tode seines Fürsten, 1798, dem er eine solenne Trauermusik widmete, welche auch am 29. Novbr. 1804 bei der Todtenfeier des berühmten Giornovichi von der gesammten kaiserl. Kapelle aufgeführt wurde, erhielt er die Anstellung als Musikdirektor am kaiserl. Theater und als Inspektor der Hofkapelle. Kaiser Alexander I. schätzte ihn und seine Compositionen so hoch, dass er ihm, als er 1821 in Folge eines Schlaganfalls pensionirt werden musste, den Charakter eines Staatsraths verlieh. Als solcher starb K. am 27. Febr. 1831 zu St. Petersburg. Von seinen gerühmten Tonwerken sind nur französische und italienische Romanzen (op. 1), sowie eine Reihe von Polonaisen für Clavier sowohl wie für Orchester als im Druck erschienen auch im Auslande bekannt geworden. Sein oben erwähntes Requiem erschien auch bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Sonst hat K. noch eine Unzahl von Chören, Cantaten, Melodramen, Liedern u. s. w. geschrieben.

Kossmaly, Karl, vorzüglicher und verdienstvoller Componist, Dirigent, Musikschriftsteller und Lehrer, geboren am 27. Juli 1812 zu Breslau, erhielt bei früh sich zeigenden musikalischen Anlagen einen guten Pianoforte-Unterricht in seiner Vaterstadt und begab sich 1828 zu umfassenderen Kunststudien unter Ludw. Berger, Zelter und Bernh. Klein nach Berlin. Von dort aus trat er 1830 in das Engagement als Musikdirektor der vereinigten Bühnen von Wiesbaden und Mainz und wurde 1838 Kapellmeister an der neu errichteten Oper zu Amsterdam. Von 1841 bis 1844 war er ebenfalls als Theaterkapellmeister in Bremen und Detmold thätig und privatisirte hierauf bis 1846 in Breslau. Im letztgenannten Jahre nahm er die Stelle eines Kapellmeisters am Stadttheater in Stettin an, die er mit grosser Auszeichnung bis 1849 verwaltete, worauf er zwar in Stettin verblieb, aber sich ausschliesslich dem Unterrichte, der Direktion von Concerten und der musikalischen Schriftstellerei widmete. Um das gediegene Musikleben Stettins hat er sich in diesen Beziehungen bis auf diesen Tag die grössten, allseitig anerkannten Verdienste erworben. Von seinen Compositionen, bestehend in Sinfonien, Ouverturen und grösseren wie kleineren Instrumental- und Vocalwerken, sind nur ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge im Druck erschienen. Als musikalischer Schriftsteller seit 1833 erfolgreich thätig, hat er besonders der »Neuen Zeitschrift für Musik« seit ihrem Entstehen 1834 und der »Neuen Berliner Musikzeitung« von 1847 bis 1874 werthvolle Aufsätze und Abhandlungen geliefert und wirkt seit vielen Jahren zugleich als Musikreferent der »Stettiner Zeitung«. Als selbstständige Schriften erschienen von ihm: »Ueber die Anwendung des

Programms zur Erklärung musikalischer Compositionen« (Stettin, 1858) und »Ueber Richard Wagner« (Leipzig, 1874). Ueberhaupt nimmt er unter den Gegnern der neudeutschen Richtung in der Musik eine hervorragende Stellung ein. Ausserdem hat er eine Uebersetzung des kritischen Theils von Ulibischeff's Biographie Mozart's unter dem Titel »Mozart's Opern u. s. w.« (Leipzig, 1848) geliefert.

Kothe, Bernhard, verdienstvoller deutscher Kirchencomponist und Musikpädagog, geboren um 1828 in Schlesien, machte seine höheren musikalischen Studien in Breslau und hierauf unter S. W. Dehn in Berlin. Seit 1856 lebt er als Chorregent, Gesanglehrer und königl. Musikdirektor in Oppeln. Von ihm erschienen Messen und andere Kirchensachen, Sammlungen katholischer Kirchengesänge und eine Clavierschule, sowie folgende zum Theil gediegene Schriften: »Die Musik in der katholischen Kirche, Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik nebst Abhandlungen über Regeneration derselben und den kirchlichen Verordnungen« (Breslau, 1862) und »Abriss der Musikgeschichte für Lehrerseminare und Dilettanten« (Leipzig, 1874), ausserdem Abhandlungen und Artikel in verschiedenen Zeitschriften.

Kott, Franz Friedrich, guter Clavier- und Orgelspieler sowie Componist, geboren am 15. April 1808 zu Klein-Zbieschitz in Böhmen, war anfangs für das Schulfach bestimmt, wandte sich aber bald gänzlich der Musik zu und erhielt theilweise seine Ausbildung am Conservatorium zu Prag unter der Leitung von Dionys Weber. Von dort ging K. nach Brünn und erwarb sich daselbst durch seine eifrige Thätigkeit und seine gediegenen Kenntnisse eine geachtete Stellung. Er kam als Organist an die bischöfliche Domkirche und erfreute sich auch als Clavierlehrer lange Jahre hindurch der grössten Beliebtheit. Von seinen Compositionen wurde eine zweiaktige romantische Oper »Ziszka's Eiche« auf dem Brünner königl. städtischen Theater (1842 und 1843) mit grossem Beifall aufgeführt. Ausserdem schrieb er mehrere vortreffliche Messen, Oratorien, Cantaten, Ouverturen, Chöre u. s. w., welche besonders in Prag Aufsehen erregten.

Kotte, Johann Gottlieb, vorzüglicher deutscher Clarinettist, geboren den 29. Septbr. 1797 zu Rathmannsdorf bei Schandau, der Sohn armer dort lebender Häusler, entwickelte schon frühzeitig ein unzweifelhaftes Talent zur Musik und wurde deshalb von seinen Eltern nach erreichtem 16. Lebensjahre in die Lehre zum Stadtmusicus Böhme nach Stolpen gegeben. Dort verlebte K. von 1813 bis 1817 vier in jeder Beziehung kümmerliche Jahre, doch konnte sein Drang nach weiterer künstlerischer Ausbildung nicht unterdrückt werden, denn zu Fuss wanderte der junge Mann seit 1815 von Zeit zu Zeit nach Dresden, um dort Unterricht bei dem damaligen Hofpfeifer und Clarinettisten Johann Gottlieb Lauterbach zu nehmen. Endlich, Ostern 1817, gelang es ihm, nach Dresden in Condition zum Stadtmusicus Krebs zu kommen und so seine Lage etwas zu verbessern. Schon im Herbst 1817 hatte er das Glück, zugleich mit seinem Lehrer Lauterbach als Clarinettist in der königl. sächsischen Kapelle angestellt zu werden. Sein sehnlichster Wunsch war nun erfüllt und seinem Talente die Bahn angewiesen, auf welcher er immer rüstig vorschreitend, endlich das Ziel einer hohen künstlerischen Ausbildung erlangen sollte. Namentlich war es Karl Maria von Weber, der K. durch Rath und That forthalf. Auch Reissiger bot ihm später durch viele für ihn geschriebene Compositionen Gelegenheit, sein Talent auszubilden und zu zeigen. Durch mehrere Kunstreisen wurde er auch ausserhalb seines Vaterlandes berühmt, so dass sein Name in der musikalischen Welt ein wohlbekannter ist. Er zeichnete sich als Clarinettist durch ausserordentlich schönen sympathischen Ton, eine in ihrer Art vollständig musikalisch durchgebildete Technik und einen höchst seelenvollen und geschmackvollen Vortrag aus, eine Schule, die er auch auf zahlreiche dankbare Schüler übertrug. Am 3. Febr. 1857 starb er in Dresden, allgemein bedauert. M. F.

Kottowsky, Georg Wilhelm, vortrefflicher deutscher Flötenvirtuose, geboren am 16. Mai 1735 zu Berlin, war der Lieblingsschüler von J. J. Quantz. Nach mehreren erfolgreichen Concertreisen durch Deutschland wurde er als Kammermusicus und erster Flötist in der fürstl. Kapelle zu Dessau angestellt und starb daselbst im J. 1785.

Kotzeluch, Johann Anton, böhmisch Koželuch geschrieben, fleissiger und geschickter Componist, geboren am 13. Decbr. 1738 in dem böhmichen Landstädtchen Wellwarn, wurde im Jesuitencollegium Brzeznitz wissenschaftlich und musikalisch erzogen und zeichnete sich unter den Sängerknaben als Discantist aus. Später in Prag trieb er eifrig Musiktheorie und wurde Chorregent, erst in Rakonitz, dann in seiner Geburtsstadt. Weiter strebend, ging er wieder nach Prag, fungirte an mehreren Kirchen als Choralist und studirte unter Segert den Contrapunkt. Einige Jahre lang nahm er auch in Wien Aufenthalt und befreundete sich zu seinem Vortheil mit Gassmann, Gluck und Hasse. Mit wirksamen Empfehlungen dieser Meister versehen, kehrte er nach Prag zurück, ward Musikdirektor an der Kreuzherrenkirche und 1784 Domkapellmeister an St. Veit. Als solcher starb er zu Prag am 3. Febr. 1814. Von seinen in ganz Böhmen hochgeschätzten Messen, Motetten, Litaneien und Vespern ist nichts im Druck erschienen, ebenso wenig seine gerühmten Oratorien »*La mort d'Able*«, »*Gioas, rè di Giuda*« u. s. w. und Opern »*Demofoonte*«, »*Alessandro nell' Indie*« u. s. w. — Sein berühmter Vetter und Schüler, Leopold K., geboren 1748 zu Wellwarn, studirte anfangs die Jurisprudenz zu Prag, gab aber dieselbe auf, als 1771 ein Ballet seiner Composition auf dem Theater zu Prag bedeutenden Erfolg hatte. Bis 1778 schrieb er noch gegen zwanzig Compositionen dieser Art und verschiedene Gesangsstücke. Dann ging er nach Wien, wo ihn sein geschmackvolles, fertiges Clavierspiel und seine gefälligen Arbeiten in die ersten Häuser des Adels, ja bis an den Hof als Lehrer der Erzherzoginnen führten. Eine grosse Cantate auf die Kaiserkrönung in Prag 1792, die sehr gefiel, verschaffte ihm die Ernennung zum Hofcompositeur als Nachfolger Mozart's und zum kaiserl. Kammerkapellmeister mit 1500 Gulden Gehalt. Als solcher starb er am 7. Mai 1818 (alle anderen Angaben sind falsch) zu Wien. Nicht weniger, als ihn seine geregelte Methode als Lehrer geschätzt, haben ihn seine unzähligen dankbaren Claviercompositionen, bestehend in Concerten, Sonaten, Rondos, Variationen, Capricen, die jetzt freilich verschollen sind, im höchsten Grade beliebt gemacht. Sonst hat er noch Opern (»Judith und Holofernes« u. s. w.), Oratorien, Ballets, viele Sinfonien, Violinquartette, Trios, Duette, Notturni, Gesänge, Canzonen und Lieder geschrieben. Seine einzige Tochter, Katharina K., verehelichte Cibbini (s. d.), war als Meisterin des Claviers gleichfalls anerkannt.

Kotzolt, Heinrich, vortrefflicher und erfahrener deutscher Sänger und Gesanglehrer, geboren am 26. Aug. 1814 zu Schnellenwalde bei Neustadt in Ober-Schlesien, kam 1826 mit seinem Vater, einem Musik- und Seminarlehrer, nach Posen und wurde daselbst Sänger im Dom. Seine schöne Stimme erregte schon damals die Aufmerksamkeit des Fürsten Radziwill, in dessen Faustmusik er einige Soli sang. Im J. 1834 begab sich K. nach Breslau, um Theologie und Philologie zu studiren und trat als Bassist in die Mosewius'sche Singakademie. Das Universitätsstudium gab er jedoch bald auf, wandte sich 1836 nach Berlin, erhielt eine Anstellung am Königsstädter Theater daselbst und begann bei Rungenhagen sich mit der Compositionslehre eingehender zu beschäftigen. Hierauf nahm er 1838 ein Engagement am Stadttheater zu Danzig an und wirkte auch nach seinem Abgange von der Bühne in dieser Stadt als Gesanglehrer. Eine Concertreise führte ihn 1842 durch Ost- und West-Preussen, und ein Jahr später erhielt er die Anstellung als erster Bassist beim königl. Domchor in Berlin, mit welchem Institute er auf Kunstreisen auch im Auslande rühmlich bekannt wurde. Auch in Berlin sang er bis 1853 häufig, studirte bei A. W. Bach noch Orgelspiel, bei S. W. Dehn Contrapunkt und

war als Gesanglehrer erfolgreich thätig. Im J. 1849 gründete er den seinen Namen tragenden Gesangverein, mit welchem er sich um das Musikleben Berlins die grössten Verdienste erwarb und der im vorzüglichen *a-capella*-Gesang des weltlichen Chorlieds aus allen Kunstepochen unübertroffen dastehen dürfte. Nachdem K. 1860, nach Neithardt's Tode, zum zweiten Dirigenten des königl. Domchors erhoben worden war, erhielt er 1866 die Ernennung zum königl. Musikdirektor und 1874 die zum Ritter des Kronenordens. Als Gesanglehrer an mehreren höheren Unterrichtsanstalten Berlins hat er eine verdienstvolle *a-capella*-Gesangschule für Gymnasien und Realschulen herausgegeben, die 1876 bis zur sechsten Auflage gediehen war, ebenso eine Sammlung von Liedern für Schulchöre. Von seinen Compositionen erschienen: der 54. Psalm für Doppelchor *a capella*, der Spruch »Lobet den Herrn alle Heiden« für acht Stimmen, sowie »*Te deum*« und »*Macte senex*« für grossen Chor *unisono* und kleinen vierstimmigen Chor *a capella*. — Seine Nichte, Pflegetochter und Schülerin, Antonie K., hat sich zehn Jahre hindurch als Concert- und Kirchensängerin in und ausserhalb Berlin, sowie als Solistin des Kotzolt'schen Gesangvereins ehrenvoll bekannt gemacht. Als Frau Krüger starb sie jedoch schon im Juli 1875 zu Berlin.

Kotzwara, Franz, auch Koczwara mitunter geschrieben, geschickter Virtuose auf dem Claviere und der Violine, sowie Componist, geboren um 1750 zu Prag, erhielt in dieser Musikstadt eine vortreffliche musikalische Ausbildung und liess sich um 1790 in London nieder, wo er 1791 auf eine schnöde Art um das Leben kam, indem er sich in einer lustigen Gesellschaft Scherzes halber aufhängen liess, aber zu spät wieder losgemacht wurde. Seine Compositionen bestehen in englischen Liedern, Serenaden, vielen Violintrios, Duos, Sonaten und Sonatinen für Clavier und Violine u. s. w. und sind gut gehalten und ihrer Zeit nach sehr geschmackvoll.

Kozlowski, Ignaz Plato, vortrefflicher Clavierspieler, geboren 1786 zu Winnicza in Podolien, kam schon früh nach St. Petersburg, wo John Field sein Musiklehrer wurde. Unterricht ertheilend, lebte K. längere Zeit in Winnicza, Warschau, Petersburg, Moskau und endlich in Odessa, das er jedoch auch wieder verliess. Nach vielen Wanderungen starb er 1859 in Warschau. Er gab eine Sammlung polnischer Lieder eigener Composition heraus, die ihn in seinem Vaterlande sehr populär machte, ferner Polonaisen für Pianoforte u. s. w. Sein Hauptwerk ist eine Clavierschule, die gute Ansichten hinsichtlich des praktischen Lehrens und der Kunst der Nuancirung des Spiels enthält.

Kozlowsky, Joseph, s. Kosslowsky.

Kozmaneczky, Wenzel, böhmischer Componist, geboren 1608 zu Czaslau, war von 1644 bis 1653 Musikdirektor am St. Stephansdom zu Prag und hat Mehreres componirt, was sich im Archiv des Klosters Strahow befindet.

Kracher, Johann Matthias, guter deutscher Kirchencomponist, geboren am 30. Jan. 1752 zu Mattighofen im Innviertel, kam, neun Jahre alt, als Singknabe in das Kloster Fürstenzell bei Passau und war dann an mehreren Orten Cantor, bis er 1772 als Stiftsorganist zu Seekirchen bei Salzburg angestellt wurde. Bisher noch unerfahren in der Composition, begann er auf Mich. Haydn's Rath die Partituren grosser Meister zu studiren und zwar mit solchem Erfolge, dass er seit 1775 mit eigenen Arbeiten, grossen und kleinen Messen, Requien, Offertorien, Graduales, Litaneien, Vespern, Hymnen u. s. w. hervortreten konnte, die grossen Beifall fanden, aber nicht im Druck erschienen sind. Gestorben ist K. um 1827.

Krägen, Karl Philipp Heinrich, vorzüglicher deutscher Pianist und Musiklehrer, geboren in Dresden am 17. Mai 1797, bereitete sich auf der Kreuzschule zum Besuche der Universität vor, um Jura zu studiren. Im Begriff nach Leipzig zu gehen, gestalteten sich die häuslichen Verhältnisse so, dass K. einem Engagement als Hauslehrer bei der Fürstin Sapieha in Warschau folgte. Nach zwei Jahren kehrte er nach Dresden zurück, um sich ganz

der Musik zu widmen. Schon als Kreuzschüler hatte er Unterricht beim katholischen Hoforganisten Fiedler gehabt. K. begann nun ein eifriges Selbststudium und widmete sich mit Eifer und Begeisterung dem Berufe als Clavierlehrer, eine Thätigkeit, der er so viele ehrenvolle Erfolge verdanken sollte. Der junge Künstler versäumte es nie, die Bekanntschaft berühmter Musiker, die in Dresden wohnten oder dorthin kamen, zu machen und von ihnen zu lernen. Als Spohr während des Winters 1821 und 1822 in Dresden lebte, gab er dessen Töchtern Pianoforteunterricht und trat in engeren Verkehr mit dem Meister, der ihn namentlich beim Verfolg seiner theoretischen Studien viel nützte. Auch mit den Kapellmeistern C. M. von Weber und Morlacchi kam K. in Berührung, als er 1822 bis 1824 in Verbindung mit einem gewissen Agthe (nicht der bekannte Kreuzcantor Agthe) ein Institut nach Logier's Methode einrichtete und leitete, wobei er den praktischen, Agthe den theoretischen Unterricht übernahm. Die scharfsinnige Methode fand bei einigen Prüfungen allgemeine Anerkennung, insbesondere auch die Weber's und Morlacchi's. Durch den Wegzug Agthe's nach Posen löste sich das Institut auf. Seit 1836 verband K. innige Freundschaft mit Ad. Henselt. Mit Friedr. Wieck stand er im engen Verkehr seit der Geburt von dessen Tochter Clara. Ein treuer Freund wurde er ihr und Schumann während ihrer Anwesenheit in Dresden. Ein reger Künstlerverkehr herrschte damals im gastfreundlichen Hause des Major Serre (Gründer der Schiller- und Tiedge-Stiftung). Von hier aus entspann sich ein collegialischer Verkehr K.'s mit A. A. Klengel, Reissiger, F. A. Kummer, F. Schubert, A. B. Fürstenau u. s. w. K. hatte leider schon frühzeitig von der Laufbahn als Virtuose absehen müssen, da ihm zwei Finger an der linken Hand erlahmten. Mit desto grösserem Eifer hatte er deshalb seine Thätigkeit als Clavierlehrer fortgesetzt. Zahlreiche Schüler haben seine treffliche Methode und seinen Ruf weit über die Mauern Dresdens hinaus verbreitet. Noch jetzt gehen aus der Schule des 78jährigen liebenswürdigen und humanen Meisters immer neue überraschend talentvolle und trefflich ausgebildete Eleven hervor. K. hat auch sämmtliche Kinder des verstorbenen Königs Johann, den jetzt regierenden König Albert an der Spitze, mit grossem Erfolg unterrichtet. Deshalb, und wegen seiner Verdienste als Lehrer überhaupt, ward er 1853 zum Hofpianisten ernannt. Im April 1875 ward ihm das Ritterkreuz des Albrechtsordens verliehen. Ein Verdienst des bewährten Lehrers sei hier noch hervorgehoben. Etwa 1857 hatte K. in Bielefeld bei dem Instrumentenmacher Folkening einen noch ziemlich unvollkommen gebauten Cabinetflügel gesehen. Er veranlasste nun den vorzüglichen Pianofortebauer Karl Rönisch in Dresden, solche Instrumente, die derselbe schon bei Heinrich Pape in Paris gesehen hatte, zu fertigen. Rönisch reiste deshalb nach Bielefeld, sah sich die dortigen Cabinetflügel an und baute nun zuerst derartige Instrumente in vervollkommneter Weise mit englischer und deutscher Mechanik. Diese Cabinetflügel fanden denn auch grossen Beifall und wurden schnell nachgeahmt. Auch als Componist hat sich K. versucht, doch will er selbst jetzt von diesen Sachen nichts mehr wissen. Am bemerkenswerthesten dürften sechs grosse vierhändige Polonaisen sein. Mehr Werth haben seine Arrangements grösserer Werke der klassischen Meister für zwei Pianoforte, von denen in neuerer Zeit einige im Druck erschienen sind. M. F.

Krähmer, Johann Ernst, einer der vorzüglichsten deutschen Oboevirtuosen der neueren Zeit, geboren am 30. März 1795 zu Dresden, kam mit ausgesprochenen musikalischen Anlagen 1806 in die Militair-Erziehungsanstalt zu Annaburg, wo er Flöte, Oboe, Clarinette und Fagott erlernte. Von seinem 15. bis 18. Lebensjahre conditionirte er hierauf beim Stadtmusicus Krebs in Dresden und hatte nebenher bei den Kammermusikern Kummer und Jackel Unterricht auf der Oboe, seinem Lieblingsinstrumente. Im Januar 1814 gesellte er sich als Vaterlandsvertheidiger zu den sächsischen Freiwilligen, hielt aber die Kriegsstrapazen nicht lange aus und musste nach überstandener Brust- und

Lungenentzündung, zu denen sich noch das Nervenfieber gesellte, als Invalide nach Dresden entlassen werden. Anfangs 1815 erhielt er einen Ruf als erster Oboist an das Hofoperntheater-Orchester zu Wien und wurde daselbst 1822 auch bei der kaiserl. Hof- und Kammermusik angestellt. Er starb am 16. Jan. 1837 zu Wien. Seine Oboecompositionen sind ungedruckt geblieben, trotzdem er in seinen Concerten Bewunderung damit erregte; dagegen erschienen mehrere Stücke und eine Schule von ihm für den damals beliebten Czakan (Stockflöte), den er ebenfalls vortrefflich blies. — Seine Gattin, Karoline K., geborene Schleicher, geboren am 17. Decbr. 1794 zu Stockach am Bodensee, bildete sich anfangs auf der Violine, dann bei ihrem Vater, einem Fagottisten aus Massenbach bei Heilbronn, auch auf der Clarinette zu einer bedeutenden Virtuosin aus. Auf ihren Concertreisen durch Süddeutschland bewundert, kam sie 1822 auch nach Wien, wo sie ihren Gatten kennen und lieben lernte. Mit demselben trat sie noch häufig öffentlich auf und gab auch einigen Pianoforteunterricht. Sie hat auch componirt, und eine Sonatine für Pianoforte und Clarinette von ihr ist auch im Druck erschienen.

Krämer, geschickter deutscher Orgelbauer, geboren 1731 zu Hafner-Neuhaus im Würtemberg'schen, lernte seine Kunst in Stuttgart und Ludwigsburg. Nach mehreren Ausbildungsreisen liess er sich in Bamberg nieder, wo er auch zwischen 1790 und 1800 starb. Der Orgel- und der Clavierbau verdanken ihm einige nicht unwichtige Erfindungen, z. B. die Ventile auf die Windlade zu legen, wodurch der Abgang an Wind unmöglich und ein leichtes Ansprechen und Spielen der Orgel ermöglicht wurde. Auch baute er eine neue Art von Fortepiano-Clavieren, welche, nicht grösser als die bisherigen Claviere, dennoch die Tonstärke eines Flügels hatten.

Krämer, Johann Paul, vorzüglicher deutscher Clavierbauer, geboren 1743 zu Jüchsen, einem Dorfe in Thüringen, lernte seine Kunst in Gross-Breitenbach und kehrte dann nach Jüchsen zurück. Der Theuerung des Jahres 1772 halber zog er nach Göttingen, wo er sein Geschäft mehr ausdehnen konnte, sodass es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Norddeutschland kaum noch Claviere gab, die geschätzter als die seinigen waren. Seit 1786 baute er auch Fortepianos in Flügelform, die ebenfalls grosse Anerkennung und Verbreitung fanden. K. starb 1819 in Göttingen. — Seine Söhne, Johann Christian Friedrich K., geboren am 10. Febr. 1770 zu Jüchsen, und Georg Adam K., geboren am 26. Decbr. 1775 zu Göttingen, von denen der erste seit 1790, der andere seit 1795 Theilhaber des blühenden Geschäfts waren, trennten sich 1806 von ihm und begründeten eine neue Fabrik, die ebenfalls grossen Ruf erlangte und die, als Georg Adam am 20. März 1826 starb, von dem Bruder allein weitergeführt wurde.

Krämer, Traugott, tüchtiger deutscher Violinist und talentvoller Componist, geboren am 19. Novbr. 1818 zu Coburg, machte, von seinem Landesherrn unterstützt, seine höheren musikalischen Studien von 1834 bis 1837 auf dem Conservatorium zu Prag und wurde darauf als Hofmusiker und erster Violinist der herzogl. Kapelle in Coburg und Gotha angestellt. Im J. 1854 zum herzogl. Concertmeister ernannt, erwarb er sich durch die Gründung und langjährige Anführung eines Streichquartettvereins Verdienste um das Musikleben in beiden Städten. Später wurde er zum herzogl. Kapellmeister erhoben und dirigirt als solcher die Dialogopern. Seine Compositionen, bestehend in Sinfonien, Ouverturen, Streichquartetten, Violinsolos, Cantaten, Gesängen und Liedern u. s. w., bekunden den begabten, durchgebildeten Musiker.

Krämershof, Johann Wilhelm, tüchtiger deutscher Orgelbauer, machte sich 1801 in Düsseldorf ansässig, nachdem er als sein Meisterstück die grosse Orgel in der St. Lambertikirche in Oldenburg hingestellt hatte, welche zu vier Manualen und Pedal 46 klingende Stimmen besitzt. S. auch Krimershof (?).

Kräusel, auch Beisser, zwei früher hin und wieder für Mordent gebrauchte Bezeichnungen.

Kräuter, Philipp David, verdienstvoller deutscher Tonkünstler, geboren am 14. Aug. 1690 zu Augsburg, wurde 1713 Cantor an der St. Annenkirche seiner Geburtsstadt und machte sich sehr verdient um die bessere musikalische Geschmacksrichtung durch die Hebung und Verbesserung der localen evangelischen Kirchenmusik und durch die Errichtung eines Liebhaberconcerts, welches von 1712 bis 1779, lange nach seinem Tode, bestand und in welchem er mit Vorliebe Telemann'sche geistliche Compositionen pflegte. K. starb 1741 zu Augsburg. Er hat ganze Jahrgänge von Kirchenmusiken auf alle Sonn- und Festtage, sowie Gelegenheitscantaten componirt, die jedoch nicht durch den Druck veröffentlicht worden und auch ohne Bedeutung sind.

Kraff, Michael, deutscher Componist, geboren um 1580 in Franken, war in seiner Zeit rühmlich bekannt. Von seinen Werken können aber nur folgende noch genannt werden: »Die neun Musen, mit acht Stimmen und Generalbass« (Dillingen, 1616); »*Missae* 12 *voc. op.* 6« (1624) und »*Sacrae concentus* 2, 3, 4—7 *voc.*« (Ravensburg, 1624). Vgl. *Draudius*, »*Bibl. class.*« *p.* 1621, 1634 und 1643.

Krafft, François Joseph, berühmter belgischer Componist, geboren am 22. Juli 1721 in Brüssel, war ursprünglich Chorknabe in Gent und hierauf Musiklehrer in Brüssel. Um 1768 erhielt er die Stelle als Kapellmeister an der St. Bavonskirche in Gent und starb als solcher daselbst am 18. Jan. 1795. Seine zahlreichen Compositionen, von denen besonders die Arbeiten für die Kirchen in den Niederlanden hochgeschätzt waren, führt Fétis in seiner »*Biographie univers.*« auf. — Wahrscheinlich ein naher Verwandter von ihm, François K., geboren am 3. Octbr. 1733, war allem Anschein nach Kapellmeister in Brüssel. Ueber die Compositionen dieses Tonkünstlers ist man noch in Zweifel, da viele derselben dem Vorigen zugeschrieben werden. Jedoch hat Fétis einige davon mit überzeugenden Gründen diesem Letzterem zugewiesen.

Kraft ist in ästhetischer Bedeutung das verhältnissmässige Zusammenwirken aller einzelnen Elemente eines Kunstwerks zur Hervorrufung eines energischen Gesammteindruckes auf unser Empfindungsvermögen. In allen ästhetischen Bildungen giebt sich K. zu erkennen, wenn ein höherer, das Gefühl mit sich fortreissender Geist darin vorwaltet. Da in der ursprünglichen Bedeutung K. dasjenige ist, was die Ursache einer Wirkung ist oder werden kann, und die Kräfte selbst niemals ein Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung sind, so hat sich die Aesthetik eigentlich nur mit der Kraftäusserung zu beschäftigen und überlässt die rein speculative, das Gebiet der Erfahrung überschreitende Frage über das eigentliche Wesen der K. der Naturphilosophie.

Kraft, Anton, ausgezeichneter Violoncellovirtuose, geboren 1751 zu Rokizan in Böhmen, wurde von seinem Vater, einem wohlhabenden Brauer und Musikliebhaber, schon früh zur Schule und zur Musik angehalten. Auf der Universität zu Prag, wo er die Rechtsstudien begann, nahm er Unterricht bei dem damals berühmten Violoncellisten Werner. Statt in Wien seine Universitätsstudien zu vollenden, trat er in die dortige Hofkapelle, aus der ihn Jos. Haydn 1778 in die fürstl. Eszterhazy'sche Kapelle in Eisenstadt zog. Als dieselbe 1790 aufgelöst wurde, ging K. nach Wien zurück und fand Anstellung in der Kapelle des Fürsten Grassalkowitz, aus der er 1795 in diejenige des Fürsten Lobkowitz überging, welcher er bis zu seinem Tode, am 28. Aug. 1820, angehörte. In den Jahren 1775 bis 1790, seiner Blüthezeit, wurde er als höchst fertiger, ausdrucksvoller Spieler auch in Dresden, Berlin u. s. w. bewundert, wo er sich hören liess. Von seinen zahlreichen Compositionen erschienen: Sonaten für Violoncello und Bass, Duos für Violine und Violoncello, für zwei Violoncello u. s. w. Ein Violoncelloconcert von ihm cursirte lange als nachgelassenes Werk von Jos. Haydn. — Sein Sohn und Schüler, Nicolaus K., geboren am 14. Decbr. 1778 zu Eszterhazy in Ungarn, liess sich schon im sechsten Jahre vor dem Fürsten Eszterhazy mit einem Concert von

der Composition seines Vaters hören und begleitete zwei Jahre später diesen letzteren auf Kunstreisen nach Ofen, Pressburg, Wien, Dresden u. s. w., auf denen auch er grossen Beifall erntete. Mit seinem Vater kam auch er 1790 nach Wien und musste sich seitdem den Wissenschaften widmen. Nur der Ueberredung des Fürsten Lobkowitz, der auch ihn 1796 anstellte und ihn sogar 1801 noch zu weiterer violoncellistischer Ausbildung zu Louis Duport nach Berlin sandte, gelang es, den widerstrebenden Vater dahin zu bringen, dass er zugab, der Sohn dürfe sich ausschliesslich der Kunst widmen. Aus Berlin zurückgekehrt und in Leipzig, Dresden und Prag unter Enthusiasmus aufgetreten, ward K. 1809 als Solo-Violoncellist des kaiserl. Hofoperntheater-Orchesters in Wien angestellt, den Gehalt eines fürstl. Lobkowitz'schen Kammervirtuosen fortbeziehend. Im J. 1814 hörte ihn der König von Würtemberg in Wien und liess ihn für seine Kapelle in Stuttgart gewinnen. In dieser Stellung unternahm er 1818 mit Hummel eine Kunstreise und eine andere 1821 mit seinem Sohn und Schüler Friedrich K. (geboren am 12. Febr. 1807 in Wien und seit 1824 in der Hofkapelle in Stuttgart angestellt). Beim Stimmen seines Instrumentes beschädigte sich K. 1824 den Zeigefinger der rechten Hand, ein Uebel, dem die Kunst der Aerzte nicht abzuhelfen vermochte, sodass er 1834 pensionirt werden musste. Von seinen Compositionen sind erschienen: Concerte, Rondos, Divertissements, Fantasien, eine Polonaise für Violoncello u. s. w. Zu seinen Schülern gehörten der Graf Wielhorsky, Birnbach, Merk u. s. w.

Krakowiak heisst ein Nationaltanz des polnischen Landvolks um Krakau. Er hat eine bald melancholische, bald auch heitere Melodie im Zweivierteltakt zu zwei oder mehreren achttaktigen Reprisen und wird von Gesang begleitet, während die Tänzer durch das Zusammenschlagen der Stahlabsätze ihrer Schuhe den Takt angeben. Der Tanz beginnt oft damit, dass sich das anführende Paar vor die Musik stellt und ein kurzes zweizeiliges Lied zu acht Takten, das gleichfalls K. heisst, singt, in welches die übrigen Paare mit einstimmen und darauf dem ersten nachtanzen, bis von diesem ein anderes Lied in derselben Weise angestimmt wird. Seinen Reiz erhält dieser Tanz besonders durch die neckischen Bewegungen der scheinbar vor einander fliehenden Paare. Das polnische Volkslied hat sich vorherrschend an die Melodie dieses Tanzes angeschlossen, und in unzählbarer Menge sind durch ganz Polen die Krakowiaken verbreitet, zweizeilige Lieder, in denen ein momentaner Einfall ausgedrückt ist, der häufig an ein Bild aus der Natur anknüpft, z. B.:

„Blättchen fällt vom Baume, Winter kommt gezogen,
Mischt sich ein der Dritte, ist die Lieb' entflogen."

Eine verfeinerte Nachahmung der Tanzfiguren des K. haben die Balletmeister unter dem Namen Cracovienne auf die Bühne gebracht, und Fanny Elssler besonders hat als Tänzerin derselben seit 1843 allenthalben Enthusiasmus erregt.

Kral, Wenzel, um 1800 erster Violinist im Opernorchester zu Prag und als fertiger Spieler in Böhmen gerühmt. — Ein Tonkünstler der Gegenwart, Johann K., ist Mitglied des Hofoperntheater-Orchesters an der Viola in Wien. Er hat es sich besonders zur Aufgabe gemacht, die Viole d'amour der Vergessenheit zu entreissen und sich als Spieler und Lehrer dieses Instruments Verdienste erworben. Ausserdem hat er eine »Anleitung zum Spiele der Viole d'amour für Violinspieler« (Wien, 1872) veröffentlicht.

Krall, Emilie, vortreffliche deutsche Opernsängerin im höheren Soubrettenfach, geboren um 1835 zu Wien, erhielt ihre gesangliche Ausbildung bei dem damals geschätzten Karl Kunt. Der Hofoperndirektor v. Holbein, welcher sie in einer halböffentlichen Aufführung des Musikvereins 1850 hörte, wusste ihre widerstrebenden Eltern zu bewegen, die Tochter der Bühne zu übergeben, und bald darauf debutirte dieselbe als Jolanthe in der gleichnamigen neuen Oper von Johannes Hager am Kärnthnerthor-Theater mit grossem Glück. Der Tod

ihres Vaters sowie ihres Lehrers Kunt wirkte folgeschwer auf ihre Stimme und ihren Gesundheitszustand, und sie musste ihr so erfolgreich begonnenes Engagement lösen, um durch Schonung und Ruhe sich wieder zu kräftigen. Sie benutzte diese unfreiwillige Mussezeit besonders zu dramatischen Studien bei der Hofschauspielerin Pecht. Nach neu gewonnener Gesundheit reiste sie zu Gastspielen nach Hannover, Hamburg und Berlin, überall die ehrenvollste Anerkennung findend, und nahm endlich ein kurzes Engagement beim Hoftheater in Darmstadt an. Nach Ablauf desselben kehrte sie nach Wien zurück, trat einige Male in der Hofoper und als vorzügliche Liedersängerin in Concerten auf und begab sich endlich nach London. In Concerten dort, sowie in Manchester und Dublin, wurde sie als eine der begabtesten, geschultesten Sängerinnen anerkannt und zur Wiederkehr im folgenden Jahre eingeladen. Im Herbst 1856 trat sie ein Engagement am Hoftheater zu Dresden an, gefiel sehr, vermochte aber nur selten die ihr besonders zusagenden Parthien zu erlangen, bis Meyerbeer 1860, um seine Oper »Dinorah« einzustudiren, dorthin kam und Emilie K. kennen und werthschätzen lernte. Obwohl Frau Bürde-Ney im Besitze der Titelrolle damals blieb, so empfahl Meyerbeer dennoch überall hin für dieselbe die jugendliche Sängerin, ja vermittelte selbst ihre Gastspiele an den bedeutendsten deutschen Bühnen. Ihre glänzenden Erfolge bewogen die königl. sächsische Hoftheaterdirektion, sie unter den ausgezeichnetsten Bedingungen und unter Zusicherung einer lebenslänglichen Pension ganz an Dresden zu fesseln. Mittlerweile hatte sie sich 1859 mit dem Hofschauspieler Franz Jauner daselbst verehelicht und trat seitdem als Frau Jauner-Krall auf. Ihrem Gatten folgte sie auch nach Wien, wo derselbe 1871 Direktor des Karltheaters und 1875 Direktor des Hofoperntheaters wurde; jedoch ist sie seitdem nur vereinzelt in Concerten noch aufgetreten.

Kranz, Johann Friedrich, vorzüglicher deutscher Violinvirtuose und Dirigent, geboren 1754 in Weimar, zeichnete sich als Knabe im Violinspiel bereits so aus, dass seine Fertigkeit maassgebend für den Lebensberuf und er dem herzogl. Concertmeister Göpfert als Schüler übergeben wurde. Dieser blieb, trotzdem K. schon 1778 in der Hafkapelle angestellt worden war, bis 1781 sein Lehrer, in welchem Jahre ihn der Herzog zu weiterer Ausbildung nach Italien reisen liess. Dort verweilte K., als Virtuose ebenfalls anerkannt, bis 1787, hielt sich dann ein Jahr lang in München auf und trat 1789, zum zweiten Concertmeister ernannt, in die Weimar'sche Hofkapelle zurück. Unter seiner kräftigen Leitung erhob sich dieses Institut für Oper und Concert zu einem der besseren in ganz Deutschland. An Zumsteeg's Stelle wurde K. 1803 als Kapellmeister mit 1500 Gulden Gehalt nach Stuttgart berufen. Jedoch starb er bereits zu Anfang des Jahres 1807 daselbst, nachdem er über zehn Jahre schon als Virtuose nicht mehr aufgetreten war. Er hat Gesänge und Chöre zum »Gross-Cophta« und andere Schauspielmusiken, ein Bratschenconcert sowie noch einiges wenige componirt.

Krap ist der indische Name für aus Bambusrohr in der Länge von 40 Cm. gefertigte Castagnetten, deren in einem mittelgrossen Orchester stets dreissig Paare gebraucht wurden. 2.

Krap-fo ung nennen die Inder eine kleine Castagnettenart der Krap (s. d.) genannten Gattung, welche zu vier Paaren in einem Orchester Verwerthung fand. 2.

Krassa, berühmter Harmonicavirtuose, lebte zu Ende des 18. Jahrhunderts in Paris und liess sich daselbst 1796 auf einem von ihm verbesserten und *Instrument du Parnasse* genannten Instrumente hören, worauf ihm vom *Lycée des arts* eine Ehrenmedaille zuerkannt wurde. Diese Erfindung hat sich jedoch in keiner Weise bewährt. — Ebenfalls unter dem Namen K. oder Grassa wird zu derselben Zeit ein Priester an der Spitalkirche zu Madrid, Böhme von Geburt, genannt, der diese Stellung einzig seinen Talenten als Clavier- und Harmonicaspieler zu verdanken gehabt haben soll. Dieser hatte an seiner, von ihm selbst verfertigten, Harmonica auch ein Pedal angebracht, welches er mit

dem linken Fusse behandelte. Vielleicht waren beide Virtuosen eine und dieselbe Person.

Kratzen bezeichnet eine schlechte, fehlerhafte Führung des Geigenbogens, die bewirkt, dass die Saiten des Instruments äusserst unangenehme, das Ohr peinigende Töne hervorbringen.

Kratzenstein, Christian Gottlieb, gelehrter Mediciner und Akustiker, geboren 1723 zu Wernigerode am Harz, wirkte als Professor der Heilkunde zu Kopenhagen. Er erfand eine Maschine, welche die Töne der fünf Vocale musikalisch zu Gehör brachte und veröffentlichte in seinen physikalischen Schriften zahlreiche interessante akustische Beobachtungen.

Kratzer, André, guter Pianist und Componist, lebte als Dirigent und Musiklehrer in Warschau, wo er 1833 die Gesellschaft für Musik und Gesang gegründet hatte, die bis 1846 bestanden hat. K. starb am 4. Novbr. 1872 in Warschau. Er hat Lieder, besonders aber Salonstücke für Clavier von seiner Composition herausgegeben, welche letzteren denen besseren Schlages in der Pianoforteliteratur anzureihen sind.

Kraus, Anna, s. Wranitzky.

Kraus, Joseph Martin, hochbegabter deutscher Componist, geboren 1756 zu Mannheim, war zwar ein fleissiger Clavier- und Compositionsschüler des Abts Vogler, bereitete sich aber auf mehreren Universitäten sehr erfolgreich für eine wissenschaftliche Laufbahn vor, bis er einem Universitätsfreunde aus Schweden, dem er eine bedeutende Summe Geldes geliehen hatte, zur Wiedererlangung derselben 1778 über Hamburg und Kopenhagen nach Stockholm folgte. Der Glanz der dortigen Oper enthusiasmirte ihn dergestalt, dass er beschloss, nichts solle ihn mehr vom Studium der Musik abbringen. Seine Talente wurden auch dem Könige Gustav III. bekannt, welcher K. zur weiteren Ausbildung 1784 nach Italien gehen liess. Zwei Jahre später traf K. dort mit dem Könige zusammen, der ihn nun als seinen Hofkapellmeister mit nach Rom und nach Wien führte. Damit K. seine Forschungen und Studien unbehindert fortsetzen könne, gestattete ihm der König ein längeres Verweilen in Wien und auch in Paris. In der letzteren Stadt, in welcher er sich bis 1789 aufhielt, componirte K. u. A. eine schwedische Oper »Dido und Aeneas«, welche auch nach seiner Rückkunft in Stockholm 1790 mit ausgezeichnetem Erfolge aufgeführt wurde. Leider starb K. schon am 15. Decbr. 1792 zu Stockholm, nicht lange nach seines königlichen Gönners Ermordung, auf welches traurige Ereigniss er noch eine Trauercantate geschrieben hatte. Sonst kennt man noch von seinen als werthvoll gerühmten Compositionen als gedruckt und ungedruckt: Sinfonien, Streichquartette, ein Quintett für Blasinstrumente, Arien und Gesänge, Kanons, Claviersachen, eine Motette »*Stella coeli*« mit Instrumentalbegleitung, Zwischenspiele zu dem Lustspiele »Amphitryon« u. s. w.

Kraus, Robert, ausgezeichneter deutscher Tenorsänger und vortrefflicher Maler, geboren 1815 in Wien, trieb von Jugend auf Musik und Malerei mit Vorliebe. Die letztere wählte er zunächst zu seinem Lebensberufe und studirte zehn Jahre hindurch diese Kunst an der kaiserl. Malerakademie seiner Vaterstadt. Alle jedoch, die seine frische, kraftvolle Tenorstimme hörten, bestürmten ihn mit Aufforderungen, sein grosses Talent der Bühne zu widmen. Er gab endlich nach und nahm höheren Gesangunterricht, studirte aber hauptsächlich die grossen Gesangsmuster Donzelli, Rubini, Lablache, die damals häufig in Wien auftraten. Sein erstes Bühnendebut 1839 fiel so glücklich aus, dass er beim Hofoperntheater engagirt wurde. Dieser Bühne gehörte er als Liebling des Publikums bis 1846 an, in welchem Jahre ihn ein glänzendes Engagement an die königl. Oper in Berlin führte. Während fünf Jahre sang er daselbst mit unverminderten grossen Erfolgen und in vielen Rollen für unübertrefflich erklärt, die Haupt-Tenorparthien folgender Opern: »Othello«, »Robert der Teufel«, »Die Jüdin«, »Cortez«, »Iphigenia«, »Prätendent«, »Diamantkreuz«, »Der Verbannte«, »Figaro's Hochzeit«, »Das Thal von Andorra«,

»Joseph in Aegypten«, »Der Prophet«, »Zampa«, »Armide«, »Die Königin von Cypern« und »Norma«. Am 1. April 1851 verliess K. Berlin wieder und kehrte nach Wien zurück, wo er mit verdoppeltem Eifer die Malerei aufnahm, aber gleichwohl noch mitunter als gefeierter Sänger in der Oper und im Concertsaale auftrat.

Krause, königl. Instrumentenmacher in Berlin um 1796, verfertigte alle Arten von Inventionshörnern, besonders die nach der verbesserten Construction von Karl Türrschmiedt; sodann auch die von Stein in Augsburg und von Wögel in Karlsruhe erfundenen Inventionstrompeten mit Einsätzen und Zügen in den Tönen *A* bis *F*, auf denen alle halben Töne mit der Hand hervorzubringen waren.

Krause, Anton, fertiger Pianist und tüchtiger Dirigent, geboren am 9. Novbr. 1834 zu Geithain im Königreich Sachsen, war ein Clavierschüler von Spindler und Fr. Wieck in Dresden und besuchte, nachdem er noch bei Reissiger studirt hatte, von 1850 bis 1853 das Conservatorium in Leipzig. Nachdem er von 1855 an als Dirigent der Leipziger Liedertafel gewirkt hatte, übernahm er 1859 in Barmen die Direktion des städt. Gesangvereins, Gymnasial-Sängerchors und der Concordiaconcerte als Nachfolger von Karl Reinecke, die er, mittlerweile zum königl. Musikdirektor ernannt, noch gegenwärtig mit grosser Auszeichnung führt. Durch gediegene Aufführungen mit vortrefflichen, in erster Linie der classischen Musik huldigenden Programmen hat er sich um das künstlerische Leben der ganzen Gegend sehr verdient gemacht. Von seinen im Druck erschienenen Arbeiten sind namentlich die instructiven, vom ersten Anfang ausgehenden, für das Pianoforte zu zwei und vier Händen (darunter zehn Sonaten und 60 Etuden) von vorzüglichem Werthe und bekunden Geschmack, Erfahrung und ausgezeichnete musikalische Bildung. Weiterhin bekannt sind auch von ihm Lieder und ein Kyrie, Sanctus und Benedictus für Chor, Soli und Orchester.

Krause, Christian Gottfried, deutscher Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren 1719 zu Winzig in Schlesien, erhielt von seinem Vater, einem Stadtmusicus, Unterricht auf mehreren Instrumenten, namentlich erfolgreich im Clavier-, Violinspiel und im Paukenschlagen. Jedoch sollte er die Rechte studiren und besuchte zu diesem Zwecke das Gymnasium zu Breslau und die Universität zu Frankfurt a. O. Im J. 1747 kam er nach Berlin, zuerst als Secretair beim General von Rothenburg und seit 1753 als Advokat beim Magistrat und beim französischen Gerichte angestellt. Zum Hofrath erhoben, starb er am 21. Juli 1770 zu Berlin. Er componirte gewandt und mit vielem Behagen, aber ohne eine ungewöhnliche Erfindungskraft zu bekunden, eine grosse Anzahl Sinfonien, Concerte, Trios und andere Instrumentalsachen, sodann Cantaten, Gesänge und besonders Oden. Abhandlungen von ihm befinden sich in Marpurg's »Kritischen Beiträgen« und anderwärts. Sein schriftstellerisches Hauptwerk aber ist das Buch »Von der musikalischen Poesie« (Berlin, 1753). Neben manchen wichtigen Bemerkungen findet sich darin in höchst ermüdender, breiter Darstellung sehr viel Oberflächliches und Kunstunverständiges, welches sich zum Theil aus blinder Nachbeterei damaliger gangbarer Sätze, wie z. B. von der Nachahmung der Natur, erklärt. Grösstentheils behandelt es die Arien und Recitative der in Berlin eingebürgerten Hasse-Metastasio'schen italienischen Opern.

Krause, Eduard, vortrefflicher deutscher Tonkünstler, geboren am 15. März 1837 zu Swinemünde, trieb neben wissenschaftlichen Studien eifrig Musik, namentlich Clavierspiel und Theorie. Während seiner Universitätsjahre in Berlin und Leipzig waren hier Moritz Hauptmann in der Harmonielehre und im Contrapunkt, dort Fr. Kroll im Pianofortestudium seine vorzüglichsten Lehrer. Im J. 1862 liess sich K. in Stettin nieder und ist dort als Pianist, Componist und Musiklehrer vielfach thätig. Namentlich hat er den grösseren Clavierwerken von Beethoven, Chopin, Schubert und Schumann in Stettin Ein-

gang verschafft und ist in diesem Bestreben einer der Bahnbrecher für eine neuere, freiere Richtung in der Musik geworden. Seine Compositionen, meist noch ungedruckt, bestehen in Motetten, Chorgesängen und Liedern, besonders aber in Claviersachen aller Art. Als Schriftsteller hat sich K. durch mehrere philosophisch-musikalische Abhandlungen, sowie durch fortlaufende Musikberichte im Feuilleton Stettiner Zeitungen bekannt gemacht. Im Manuscript hat er ein Lehrbuch der musikalischen Composition vollendet.

Krause, Emil, geschickter Pianist und Componist, geboren 1840 in Hamburg, erhielt in seiner Geburtsstadt eine tüchtige musikalische Vorbildung, besonders im Clavierspiel. Behufs höherer tonkünstlerischer Studien besuchte er von 1858 bis 1860 das Conservatorium in Leipzig und wirkte hierauf in seiner Vaterstadt als Musiklehrer, später auch vorwiegend als localer musikalischer Berichterstatter. Von seinen Compositionen sind Kammermusiksachen, Lieder, instructive und andere Clavierstücke im Druck erschienen, selbstständig von seinen Abhandlungen die Schrift »Der musikalische Dilettantismus« (Hamburg, 1868).

Krause, Gottfried, verdienstvoller deutscher Tonkünstler, geboren 1650 zu Neubrandenburg im Mecklenburgischen, besuchte von seinem zwölften Jahre an die Schule in Stralsund, auf der er zugleich Gesang- und Clavierunterricht erhielt. Nachdem er in Greifswalde die Rechte studirt hatte, bereiste er als Dolmetscher eines holländischen Gesandten England, die Niederlande und die skandinavischen Reiche, wo ihm allenthalben die Musik so anziehend entgegentrat, dass er sich derselben ganz zu widmen beschloss. Im J. 1682 zum Obercantor der Marienkirche in Rostock ernannt, erwarb er sich durch gut geleitete Musikaufführungen um die Kunstpflege dieser Stadt grosse Verdienste. Mit grosser Sorgfalt sammelte er auch seltenere classische Musikwerke, die er in Concerten bekannt machte. Von seinen eigenen Compositionen ist nichts mehr vorhanden. Er starb 1723 in Rostock.

Krause, Johann Heinrich, geschickter deutscher Orgelspieler, geboren 1682 zu Kanth in Ober-Schlesien, erhielt von seinem neunten Jahre an Clavierunterricht bei dem dortigen Bürgermeister Hardiak. Als er, kaum zwei Jahre später, Zögling des Jesuitencollegiums in Schweidnitz wurde, konnte er schon den Orgeldienst in der dortigen Minoritenkirche versehen, sodass ihn der Domorganist Tiburtius Winkler in Breslau in die Lehre nahm. Bald darauf trat er jedoch bei einem Domherrn als Page in Dienste und machte mit seinem Herrn Reisen, die für ihn sehr bildend waren. Im J. 1700 wurde er bereits Unterorganist und 1706 Oberorganist am Dom zu Breslau, in welchem Amte er um 1754 starb.

Krause, Julius, vortrefflicher und musikalisch gebildeter deutscher Baritonsänger, geboren 1812 zu Berlin, war als Gymnasiast Gesangschüler von Em. Fischer, später von Zelter und zuletzt von Ludw. Rellstab, durch welche Lehrer er besonders gediegene Musik in Menge kennen lernte. Als Concertsänger bereits vortheilhaft bekannt, debutirte K., welcher mittlerweile Theologie studirt hatte, 1835 an der königl. Oper als Jacob in Méhul's »Joseph in Aegypten« und zwar so erfolgreich, dass ihn der anwesend gewesene Concertmeister C. Müller sofort für das Braunschweiger Hoftheater gewann. Von diesem kam K. 1838 an das Hofoperntheater in Wien, ging aber schon 1839 nach Graz, München und 1844 nach Berlin, wo er dann bis zu seinem Abgang von der Bühne, der 1870 erfolgte, blieb. Aber noch als pensionirter königl. Opernsänger ist er bis 1874 in grösseren Concerten mit Erfolg aufgetreten. Seine gut geschulte Stimme besass in ihrer Blüthezeit Kraft, Wohlklang und einen bedeutenden Umfang, sodass er auch tiefere Bassparthien zu leisten vermochte. Seine Manier zu singen war eine durchaus künstlerisch edle, weshalb er auch als Kirchen- und Oratoriensänger hochgeschätzt wurde.

Krause, Karl Christian Friedrich, ein edler, von den höchsten Ideen erfüllter deutscher Philosoph, dessen volle Würdigung in unserer Zeit erst zu

erwarten ist, da seine tüchtigen Bestrebungen in einer Periode, wo Schelling und Hegel herrschten, fast unbeachtet blieben, wurde am 6. Mai 1781 im Altenburg'schen geboren. Er studirte bis 1802 in Jena Philosophie, habilitirte sich daselbst als Privatdocent und kam dann, nach vielen bewegten Zwischenfällen und vergebens nach einer festen Anstellung suchend, als Professor nach Göttingen und München. In letzterer Stadt starb er ohne Amt am 27. September 1832. Seine philosophischen Schriften, namentlich sein »Urbild der Menschheit« (Dresden, 1811; 2. Aufl. 1819), sind von erhebender Kraft und von einem der edelsten und reinsten Menschen geschrieben, welchen die Zeit aufzuweisen hatte. Wie er das rein menschliche Leben darstellte, so strebte er selbst, es zu leben. Auch mit der Musik hat er sich von seinem erhabenen Standpunkte aus als ein besonders Berufener eingehend beschäftigt, und aus diesem Specialgebiete sind folgende seiner Schriften zu nennen: »Vollständige Anweisung, allen Fingern beider Hände zum Clavier- und Fortepianospielen in kurzer Zeit gleiche Stärke und Gewandtheit zu verschaffen« (Dresden, 1808); »Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik« (Göttingen, 1827) und, aus seinem Nachlasse herausgegeben: »Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik« (Göttingen, 1838).

Krause, Karl Joseph, vorzüglicher deutscher Clarinettenvirtuose, geboren am 15. Juli 1775 zu Forsta in der Niederlausitz, erhielt schon früh Musikunterricht von seinem Vater, einem gerühmten Waldhorn- und Fagottvirtuosen, der um 1780 Mitglied der Kapelle des Barons von Hochberg in Plagwitz bei Löwenberg war. Wie ihn dieser auf dem Horne, so bildeten ihn David und Springer, damals ebenfalls in Plagwitz, auf der Clarinette aus. Als achtjähriger Knabe vermochte K. bereits sehr zufriedenstellend auf beiden Instrumenten in Concerten mitzuwirken. Als er zwölf Jahre alt war, nahm ihn ein Herr von Hartmann auf Grätz bei Glogau als Pflegesohn zu sich und liess ihn musikalisch wie wissenschaftlich sorgfältig unterrichten. Mit seinem wirklichen Vater zusammen wurde er 1789 in die Kapelle des Grafen Röder in Hohlstein bei Löwenberg engagirt, und als sich dieselbe 1794 auflöste, trat er mit seinem jüngeren Bruder (s. unten) in die Kapelle des Ministers Grafen Hoym in Breslau, wo er zugleich ein kleines Civilamt übernahm. Im J. 1813 als Kapellmeister beim ersten Garderegiment in Potsdam angestellt, machte er die Freiheitskriege mit und lebte um 1838 noch in Potsdam. Als einer der besten deutschen Clarinettisten seiner Zeit hat er sich besonders durch einen vorzüglich gebildeten Ton ausgezeichnet. — Sein schon erwähnter Bruder, Johann Gottlieb K., geboren zu Guben in der Niederlausitz am 31. Juli 1777, war um 1785 bereits ein fertiger Violinist und Hornbläser, als auch ihn Springer und David in Plagwitz auf der Clarinette und dem Bassethorn unterrichteten. In Hohlstein bildete er sich auf der Clarinette und bei Blaha auch auf der Oboe zu völliger Virtuosität, ging 1794 mit seinem Bruder, wie erwähnt, nach Breslau und begann dort auch eifrig Fagottspiel zu treiben. Im J. 1805 trat er in königliche Civildienste und lebte noch Ende der 1830er Jahre als Ober-Steuercontrolleur zu Oels.

Krause, Theodor, vortrefflicher deutscher Oratoriensänger und Vocalcomponist, geboren am 1. Mai 1833 in Halle a. S., trieb neben den Schulwissenschaften mit Vorliebe beim Musikdirektor Greger Clavierspiel und bei Naue Generalbass, später bei Moritz Hauptmann in Leipzig Contrapunkt. Von seinen Eltern für den Lehrstand bestimmt, besuchte er von 1851 bis 1854 das Seminar zu Weissenfels, welches ihn zugleich in den engsten musikalischen Verkehr mit dem trefflichen Hentschel brachte. Als Lehrer in Hettstädt von 1854 an gründete K. einen Gesangverein und trat, mit einer schönen, umfangreichen Baritonstimme begabt, und einer gediegenen musikalischen Bildung ausgerüstet, zuerst als Sänger in einer Oratorienaufführung zu Halle öffentlich auf. Von allen Seiten her ermuntert, sein Talent öfter in gleicher Weise der edlen Tonmuse zu widmen, liess er es sich, als er 1858 an eine der städtischen

Schulen zu Berlin berufen wurde, zunächst angelegen sein, auch den Gesang eingehender zu studiren, und er nahm zu diesem Zwecke drei Jahre hindurch bei Ed. Mantius und ein Jahr lang bei Martin Blumner Gesangunterricht. Im Bachverein und in der Singakademie sang er mit dem grössten Erfolge lange Zeit hindurch alle Bass-Soloparthien und machte sich auch auswärts in Concerten und Oratorienaufführungen, so zu Leipzig, Zeitz, Gera, Dresden u. s. w. einen bedeutenden Sängernamen. Gegenwärtig wirkt er als Hauptlehrer einer städtischen Schule in Berlin, als Gesanglehrer beim königl. Cadettencorps und als Dirigent eines Vereins für Kirchengesang *a capella*. Componirt hat er Streichquartette, einstimmige Lieder und Chorgesänge. Viele seiner gemischten und Männerquartette erfreuen sich grosser Verbreitung und Beliebtheit.

Krauss, Benedict, gewandter Kirchen- und Theatercomponist des 18. Jahrhunderts, geboren im Salzburg'schen. Zuerst als Musikdirektor beim Herzog Clemens von Baiern in Diensten, kam er um 1785 an das Hoftheater in Weimar und endlich zur Bellomo'schen Schauspielergesellschaft. Ungeachtet seiner Verdienste und Tüchtigkeit soll er, vom Schicksal verfolgt, ein trauriges Alter durchlebt und zu Anfang des 19. Jahrhunderts gestorben sein. Aus seiner Weimar'schen Periode stammen: das Oratorium »Die Pilgrime auf Golgatha«, Text von Rost, die grosse Cantate »Die Schöpfung«, Text vom Hofprediger Hochbaum, die Operette »Amor's Zufälle«, ferner Sinfonien und andere Instrumentalstücke, sowie endlich italienische und deutsche Arien für das Theater, Lieder, Gesänge u. s. w.

Krauss, Theodor, deutscher Orgelspieler und Componist für sein Instrument, geboren 1827 zu Gunzenhausen, lebt als Cantor zu Geckenheim in Baiern. Er schrieb zahlreiche leichte Orgelstücke und machte sich auch als Herausgeber eines Orgel-Albums bekannt.

Krausse, Theodor, vortrefflicher deutscher Pianist und Musikpädagog, geboren am 31. Mai 1822 zu Weimar, wo er wissenschaftlich und musikalisch eine gute Ausbildung erhielt und u. a. von Töpfer in der Theorie und im Orgelspiel unterrichtet wurde. Von 1839 bis 1841 hielt er sich in Paris auf, studirte bei Kalkbrenner das höhere Clavierspiel und liess sich hierauf auf Concertreisen durch Russland, Schweden, Dänemark, Holland und Deutschland mit vielem Erfolge hören. Endlich machte er sich in Münster ansässig, wo er als Musiklehrer zu wirken begann. Mit dem Gymnasiallehrer Bisping vereint, gründete er 1853 ein Musikinstitut, das sehr rationell organisirt war, grossen Nutzen stiftete und unter alleiniger Leitung Bisping's noch gegenwärtig blüht. K.'s Compositionen, soweit sie gedruckt erschienen sind, bestehen hauptsächlich in Etuden und vielen instructiven Clavierstücken, welche den durchgebildeten, erfahrenen Tonkünstler bekunden. K. starb am 10. März 1868 in Münster.

Krausshaar, Otto, Componist und Musikschriftsteller der Gegenwart, lebte in Kassel und hat Lieder und Gesänge, sowie folgende Schriften veröffentlicht: »Construction der gleichschwebenden Temperatur ohne Scheibler'sche Stimmgabeln u. s. w.« (Kassel, 1838) und »Der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala« (Kassel, 1852).

Krebs, Friedrich, deutscher Orgelbauer, arbeitete um die Jahre 1475 und 1480 nebst seinem Gehülfen Mülner mit vielem Ruhme, wie Prätorius bezeugt. Man setzte ihn zunächst Traxdorf. Wie dieser baute auch er das Pedal von *A* bis *a*. Vgl. Prätorius, »Syntagma« II. p. 111.

Krebs, Johann Baptist, einer der ersten und angenehmsten deutschen Tenorsänger um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, geboren zu Ueberauchen bei Villingen in Baden am 12. April 1774, machte in Freiburg theologische Studien, trotzdem er in Donaueschingen bereits einigen Musikunterricht von mehreren Mitgliedern der fürstl. Kapelle empfangen und der Kammersänger Weiss, ein Schüler des berühmten Raff, seine schöne Stimme vorzüglich entwickelt hatte. Endlich folgte er doch seiner Neigung zum Theater, debutirte

Anfangs 1795 in der Oper »Lilla« an der herzogl. Bühne in Stuttgart und wurde als herzogl. Hofsänger engagirt. Seit 1806 zugleich als Regisseur angestellt, war er bis 1823, in welchem Jahre er Abschied vom Publikum nahm, der entschiedene Liebling der Stuttgarter Bevölkerung. Die Regie führte er noch über 23 Jahre lang und starb am 2. Octbr. 1851 in Stuttgart. Feingebildet, wie K. war, dabei auch tüchtiger Contrapunktist, componirte er viele ein- und mehrstimmige Gesänge, die Beifall fanden, dichtete Oratorien- und Operntexte und übersetzte mehrere dergleichen aus dem Italienischen. Ferner schrieb K. eine »Aesthetik als Wissenschaft, in freien Heften«, viele Abhandlungen über Mimik und andere Zweige von Kunst und Wissenschaft, endlich auch Erzählungen und Gedichte für Journale. Mehrere Jahre hindurch, von 1812 bis 1818, leitete er auch ein von ihm nach Pestalozzi's Methode errichtetes Musikinstitut in Stuttgart. Sein Adoptivsohn war Karl August K. (s. d.).

Krebs, Johann Tobias, tüchtiger deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 7. Juli 1690 in Heichelheimb, einem Dorfe im Weimar'schen, wollte Theologie studiren, widmete sich aber, als er 1710 Cantor und Organist in Buttelstädt wurde, ausschliesslich der Musik. Sieben Jahre hindurch wanderte er deswegen mehrmals in der Woche zu J. G. Walther nach Weimar, bei dem er Composition studirte und nahm hierauf auch noch Unterricht im Clavier- und Orgelspiel bei Joh. Seb. Bach, der damals als Concertmeister nach Weimar gekommen war. Im J. 1721 wurde K. Organist in Buttstädt bei Weimar und lebte daselbst, doch schon sehr gebrechlich, noch im J. 1758. Componirt hat er Kirchenstücke und variirte Choräle für die Orgel, welche jedoch Manuscript geblieben sind. — Von ihm stammen ab: 1) Johann Ludwig K., sein Sohn und zugleich auch der Berühmteste dieses Namens, geboren am 10. Octbr. 1713 zu Buttelstädt. Vom Vater musikalisch tüchtig vorgebildet, kam derselbe 1726 nach Leipzig auf die Thomasschule und war neun Jahre hindurch der erklärte Lieblingsschüler Joh. Seb. Bach's. Von 1735 an studirte er in Leipzig Philosophie, wurde 1737 in Zwickau Organist, dann Schlossorganist in Zeitz und zuletzt, 1756, Hoforganist in Altenburg, in welcher Stellung er bald nach 1780 starb. Als fertiger, phantasievoller Clavier- und Orgelspieler, sowie als gediegener Componist, war er ein Muster für seine Zeit. Aus seinem reichen Compositionsschatze erschienen Clavierübungen (in variirten Chorälen, Sonaten, Fugen u. s. w. bestehend), Suiten für Clavier, Sonaten für Clavier und Flöte, Flötentrios u. s. w., sowie nach seinem Tode einige seiner vortrefflichen Orgelsachen. — Seine beiden Söhne und Schüler waren: 2) Ehrenfried Christian Traugott K. und 3) Johann Gottfried K., die jedoch weder als Clavier- und Orgelspieler, noch als Componisten, so tüchtig sie waren, ihren berühmten Vater erreichten. Der erstere, Ehrenfried, war des Vaters Nachfolger in Altenburg, und der zweite, Johann Gottfried, gestorben 1803, folgte wieder seinem Bruder als Hoforganist und Musikdirektor, nachdem er vorher Hofcantor gewesen war.

Krebs, Karl August, vortrefflicher deutscher Clavierspieler, Componist und Dirigent, ist geboren am 16. Jan. 1804 zu Nürnberg, wo seine Eltern, August und Charlotte Miedcke, Mitglieder des dortigen Nationaltheaters waren. Sein eigentlicher Name ist daher Miedcke. Als die Mutter, eine beliebte jugendliche Sängerin, bald nach ihrer Uebersiedelung nach Stuttgart 1805 starb, wurde K. von dem dortigen Hofsänger Joh. Baptist Krebs (s. d.) mit Bewilligung des Vaters an Kindesstatt angenommen und führte in Folge dessen den Namen seines Pflegevaters. Frühzeitig entwickelten sich bei dem Knaben ungewöhnliche musikalische Anlagen. Schon im sechsten Lebensjahre spielte er, von Schelble unterrichtet, die Pianoforteconcerte von Mozart, Dussek, Ries u. s. w., und liess sich vor dem König Friedrich hören; er erregte auch durch sein Compositionstalent, das sein Adoptivvater gepflegt hatte, grosses Aufsehen und gehörte zu den sogenannten musikalischen Wunderkindern. Nebst mehreren Clavierstücken und Liedern componirte er schon im siebenten

Lebensjahre (1811) seine erste Oper »Feodore«, Text von Kotzebue; mehrere Nummern derselben sind gedruckt erschienen. Fortwährend studirte er mit unermüdetem Eifer, und bildete sich unter Anleitung seines Pflegevaters und anderer ausgezeichneter Lehrer zum tüchtigen Musiker heran. Im J. 1825 begab er sich nach Wien, studirte daselbst noch bei Seyfried, zeichnete sich als Pianofortevirtuose aus und wurde im J. 1826 dritter Kapellmeister am Hofoperntheater. Im März 1827 folgte er einem Rufe als Kapellmeister an das Stadttheater nach Hamburg. Durch seine Thätigkeit, musikalische Bildung und durch sein grosses Direktionstalent erhob er die dortigen musikalischen Zustände zu höherer Bedeutung. Im J. 1830 brachte er seine schon in Wien componirte Oper »Silva, oder die Macht des Gesanges« zur Aufführung, 1834 die Oper »Agnes, der Engel von Augsburg«, welche mit Beifall aufgenommen wurde. Nach jener Zeit erschienen seine brillanten Pianofortecompositionen und seine melodiösen Lieder, welche weit verbreitet und unter den Dilettanten bekannt und beliebt sind (als: »An Adelheid«, »Die Heimat«, Robert Burns' Gesänge u. s. w.). Im J. 1850 wurde K. als Hofkapellmeister nach Dresden berufen. In seinem neuen Wirkungskreise brachte er ein »*Te deum*«, mehrere Messen u. s. w., auch seine Oper »Agnes« zur Aufführung, welchen Werken Anerkennung zu Theil wurde. K.'s Compositionen zeichnen sich durch gefällige Melodien, natürlichen Fluss und Sangbarkeit besonders aus, entbehren aber freilich der Tiefe. Geschätzt und geehrt in seinem Wirkungskreise hat auch die neueste Zeit wieder kennen gelernt, welch ein vorzüglicher Lehrer im Pianofortespiel K. ist, da in der That seine Tochter Mary K. (s. d.), die zugleich seine Schülerin ist, zu den vorzüglichsten Pianistinnen der Gegenwart gezählt werden muss. Seit 1871 ist K. von dem Hofoperndienste entbunden und leitet ausschliesslich die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche. — Seine zweite Gattin, die vorzügliche Sängerin

Krebs-Michalesi, Aloyse, wurde den 29. August 1826 in Prag geboren. Ihre Eltern, Wenzel und Josephine Michalesi, welche an der dortigen Oper engagirt und sehr beliebt waren, gaben 1829 diese Stellung auf, um nach einigen Jahren der Wanderung ein längeres Engagement am Stadttheater zu Mainz als erster Bassist und erste Sängerin anzunehmen. Am 28. Decbr. 1836 starb der Vater, ein harter Schlag für die zahlreiche Familie. — Aloyse, welche namentlich in Mainz trefflichen Schulunterricht genossen hatte, wurde frühzeitig schon von der Mutter im Gesang unterwiesen. Als der damalige Direktor des Mainzer Stadttheaters, H. Schumann, 1840 und 1841 mit seiner Oper nach London ging, nahm Aloysen's Mutter diese mit, wodurch das junge Mädchen viele der ersten Sänger und Sängerinnen hörte. Im J. 1841 nahm ihre Mutter ein Engagement in Brünn an. Dort betrat Aloyse nach absolvirten Studien am 11. Febr. 1843 als Elvira (»Don Juan«) zum ersten Male die Bühne, und zwar mit so bedeutendem Erfolg, dass sie sofort für jugendliche Sopran- und Altparthien engagirt ward, ein Beweis ihres ungewöhnlichen Stimmumfangs. Am 25. Decbr. 1846 starb die Mutter, nachdem sie noch den Contrakt mit unterzeichnet hatte, der Aloyse an das Stadttheater nach Hamburg berief. Auch dort ward sie schnell ausserordentlich beliebt. Am 21. November 1849 trat sie in den Verband des Dresdener Hoftheaters, hauptsächlich auf den Wunsch Meyerbeer's, der sie für die Rolle der Fides in seinem Propheten bestimmt hatte. Am 30. Januar 1850 fand die erste Vorstellung dieser Oper in Dresden statt: Aloyse Michalesi und Joseph Tichatscheck waren die Träger der Hauptrollen und errangen grossen Erfolg. Am 2. Juli 1850 verheirathete sich Aloyse mit Karl Krebs. Im November 1870 trat sie in Pension und widmete sich nun hauptsächlich dem Kirchen- und Concertgesange. Noch 1871 errang sie sich in New-York, wohin sie ihre Tochter Mary begleitete, grosse Anerkennung. Auch eine segensreiche Thätigkeit als Lehrerin entfaltet sie seit ihrem Abgang von der Bühne. Aloyse Krebs-Michalesi ist im Besitze einer prächtigen, sympathischen Stimme. Mit einer vorzüglichen

musikalischen Bildung verbindet sie sichere Beherrschung der gesammten Gesangstechnik und eine bedeutende dramatische Gestaltungskraft. Sie war eines der pflichtgetreuesten Mitglieder des Dresdener Hoftheaters, immer bereit zu singen, und zwar nicht blos des materiellen Erfolges wegen, nein, aus innerem unbesiegbarem Drange, der Kunst zu dienen. Ihre Hauptrollen waren Idamantes (»Idomeneus«), Klytemnestra (»Iphigenia«), Eglantine, Adriano, Ortrud, Azucena, Helge (»Haideschacht«) u. s. w. M. F.

Krebs, Mary, geboren am 5. Decbr. 1851 in Dresden, Tochter der beiden Vorigen, zeigte schon frühzeitig die überraschendsten Anlagen zur Musik. Das Kind, das in der Wiege das Clavierspiel des Vaters, der Gesang der Mutter umtönte, lenkte, als es gehen konnte, seine ersten unsicheren Schritte zum Pianoforte, auf dem mit den Fingerchen herumzutasten ihm das grösste Vergnügen machte. Natürlich versagten es sich die Eltern nicht, das unzweideutig hervortretende Talent des Töchterchens in Obacht zu nehmen, und die Mutter begann zuerst die kleine Mary in den Anfangsgründen der Musik zu unterweisen. In ihrem fünften Jahre spielte dieselbe bereits F. Burgmüller's 25 Etuden (op. 100) nicht nur mit Lust, sondern auch mit überraschender Vollkommenheit. An ihrem sechsten Geburtstage schenkte ihr der Vater ein kleines originelles Stückchen, das er eigens für sie componirt, und welches sie bald mit entzückender Fertigkeit vortrug. Eifrig, wie in der Musik, in welcher sie nun der Vater allein unterrichtete, war sie auch in der Schule, in welcher Fleiss und sittiges Wesen sie bald grosse Fortschritte machen und zum Liebling der Lehrer werden liessen. Mit neun Jahren liess sie sich zuerst halb öffentlich in Dresden hören und erregte Erstaunen und Bewunderung. Im J. 1862 trat sie in einem Concert in Meissen auf; ein Jahr darauf konnte sie es wagen, in Dresden mit der königl. Kapelle ein eigenes Concert zu geben. Der Erfolg war so ausserordentlich, dass sie sich ermuthigt fühlte, bald darauf in einer Aufführung der Euterpe vor das Publikum in Leipzig zu treten. Sie erntete auch hier lauten Beifall und lebhafte Auszeichnung. Am 9. Februar 1864 gab sie ein grosses Concert in Hamburg, spielte sodann an drei Abenden im dortigen Stadttheater und errang ausserordentlichen Beifall. Im März desselben Jahres hatte sie die Ehre, in einem grossen Hofconcerte in Dresden sich hören zu lassen. Sodann folgte sie einer Einladung zum Concert in Bremen, spielte nochmals in Hamburg mit grossem Erfolge und reiste später mit ihren Eltern nach London, wo ihre musikalischen Leistungen grosses Aufsehen machten und in jeder Beziehung vom besten Erfolge begleitet waren. Sie wurde auch von der Königin nach Schloss Windsor berufen, um sich vor den königl. Prinzessinnen hören zu lassen, und der Direktor der Royal Italian Opera im Coventgarden, Mr. Gye, engagirte Mary auf vier Jahre mit der Bedingung, jedes Jahr vom Mai an fünf bis sieben Monate nach London zu kommen und in seinen Concerten zu spielen. Da dies Engagement Mary K. immer nur auf einen Theil des Jahres an London fesselte, so nahm sie während der übrigen Zeit Gelegenheit, sich ausserdem an verschiedenen Orten Deutschlands hören zu lassen. So ist u. A. ihr Auftreten im Leipziger Gewandhaus im J. 1865 und ein im April 1866 selbst veranstaltetes Concert in Dresden zu erwähnen. Das letztere trug ihr die Ernennung zur königl. sächsischen Kammervirtuosin ein, eine gewiss seltene Auszeichnung in so jugendlichem Alter! Im November desselben Jahres kam sie zum ersten Mal nach Wien, spielte daselbst zuerst in einer der Hellmesberger'schen Quartettsoiréen, alsdann in einem der philharmonischen Concerte und zuletzt in zwei eigenen Concerten. Im Januar 1867 begann eine Reise mit dem Unternehmer Ullman in Begleitung der Patti nach Italien und Südfrankreich, welche 24 Städten die Bekanntschaft mit der ausgezeichneten Pianistin vermittelte. Im März begab sich Mary K. nach Paris, wo ihr Spiel ebenfalls die grössten Auszeichnungen erfuhr. In der ersten Hälfte Februar 1869 finden wir sie in Amsterdam und Utrecht, später in Prag. In letzterer Stadt wurde sie im April einstimmig zum Ehrenmitglied des

»Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen« ernannt. Mit gleichem Glücke spielte Mary K. zwei Monate darauf in Baden-Baden. Ein Virtuosenconcert, am 31. Jan. 1870 von Bilse in Berlin veranstaltet, war das erste Reiseziel jenes Jahres, bei welcher Gelegenheit der Künstlerin die Einladung wurde, zur Feier des Geburtstages der Prinzessin Karl im königl. Familienkreise sich hören zu lassen. Von da aus reiste sie zu Concerten nach Frankfurt a. M., Kassel, Breslau u. s. w., spielte dann mit seltenem, sogar durch Serenade mit Fackelzug ausgezeichnetem Erfolg in sieben verschiedenen Städten Hollands, und am 13. März zum ersten Mal in Brüssel. Im Octbr. 1870 reiste sie in Begleitung ihrer Mutter nach den Vereinigten Staaten, um dort hauptsächlich in den Concerten von Thomas zu spielen. Erst Ende Juni 1872 kehrte sie nach Deutschland zurück. Den Sommer meist im elterlichen Kreise verlebend, benutzt sie seit der Zeit den Winter zu Kunstausflügen; während der Saison weilt sie in London, immer neue Lorbeeren erntend. Mary K. ist unbestritten eine der ersten jetzt lebenden Pianistinnen. Vollständige Beherrschung der Technik und des geistig-musikalischen Inhaltes der gesammten Clavierliteratur zeichnen sie aus. Ihre Kraft und Ausdauer ist ebenso gross, wie der Schmelz und Duft ihres dennoch mit durchsichtigster Klarheit hingehauchten Pianissimos. Dabei wird die Künstlerin von einem wunderbaren Gedächtniss unterstützt, welches sie befähigt, alle ihre Vorträge auswendig zu spielen.

Krebskanon, s. Kanon. — **Krebsgängig** oder cancrinisch (vom latein. *cancer*, d. i. Krebs), Alles, was rückwärts gelesen, gespielt oder gesungen werden muss oder werden kann. — **Krebsmenuett** (ital.: *Minuetto al rovescio*) heisst ein Menuett, das unbeschadet einer geordneten Melodie und Harmonie vor- und rückwärts gespielt werden kann. Die Vorschrift »*riverso*« am Schlusse des Stücks zeigt gewöhnlich an, dass von der bezeichneten Stelle wieder zurückgespielt werden soll.

Kreibe, Johann Konrad, deutscher Componist und Dirigent, geboren am 15. Aug. 1722 zu Gotha, war daselbst ein Musikschüler Georg Benda's und bildete sich in Berlin und Dresden noch weiter aus. Von letzterer Stadt aus erhielt er 1765 einen Ruf als Kapellmeister des Fürsten Friedrich Albrecht von Bernburg und gründete als solcher die Hofkapelle in Ballenstädt, für welche er Kirchenstücke, Sinfonien, Clavier- und Violinconcerte, Quintette, Quartette, Trios für verschiedene Instrumente u. s. w. schrieb. In diesem Amte starb er am 25. Octbr. 1780. — Sein Sohn, Benjamin Felix Friedrich K., geboren am 3. April 1772 zu Ballenstädt, erhielt, früh verwaist, eine gute Gymnasialbildung in Bernburg, um sich zum Studium der Rechte vorzubereiten; sein musikalisches Talent bewog aber den kunstsinnigen Fürsten Friedrich Albrecht, ihn schon 1787 als Violinisten in der Hofkapelle anstellen und ihn auf der Violine und in der Composition von Rust und Agthe gründlich weiterbilden zu lassen. Nach dem Abgange Wessely's wurde er dessen Nachfolger als Concertmeister und bei dem Regierungsantritte des Herzogs Alexander Karl 1834 zum Hofkapellmeister ernannt, in welcher Stellung er noch eine Reihe von Jahren wirkte. Von seinen Compositionen sind Violinsachen und mehrere Concerte für verschiedene Instrumente im Druck erschienen.

Kreibich, Franz, auch Kreibig geschrieben, ausgezeichneter Violinvirtuose und Dirigent, geboren 1728 zu Zwickau bei Kamnitz in Böhmen, erregte um 1750 als Violinist in Wien das grösste Aufsehen, sodass fremde Meister eigens dahin kamen, um ihn zu hören. Auch als Vorspieler im Orchester war er unvergleichlich und erhielt wegen dieses Vorzugs 1770 den Titel eines kaiserl. Kammermusikdirektors. Kaiser Joseph schätzte ihn so sehr, dass er ihn täglich vor sich in seinem Cabinette spielen liess. Was K.'s Direktionskunst betrifft, so heisst es im »Jahrbuche der Tonkunst« von 1796: »Wenn er sein Orchester dirigirt, dann sind alle Bögen nur ein Bogen, alle Töne nur ein Ton, und alles scheint von gleichem Feuer belebt zu sein. Da geht nicht die kleinste Nuance verloren, das unmerklichste Piano schwebt in der genauesten

Stufenfolge zum höchsten Forte, oder springt durch die stärkste Schwungkraft von Extremität zur Extremität, je nachdem es die Gelegenheit erfordert.« Er starb am inneren Brande am 3. Decbr. 1797 in Wien und hinterliess ausser einem bedeutenden Vermögen eine kostbare Sammlung von Geigen der besten Meister. Von seinen Compositionen ist nur eine »*Sonata a Violino solo con Basso*« im Manuscript bekannt geworden.

Krejčí, Joseph, Direktor des Prager Conservatoriums der Musik, geboren am 6. Febr. 1822 zu Milostin im ehemaligen Rakonitzer Kreise in Böhmen, wo dessen Vater Landwirth war, stammt mütterlicherseits aus der durch musikalische Begabung bekannten Familie Fischer. In seinem achten Lebensjahre eine vaterlose Waise, liess ihm seine Mutter, wenn man das geringe Vermögen, worüber sie verfügen konnte, sowie andererseits die zahlreiche Familie, deren Pflege, Erziehung und Versorgung ihr ausschliesslich oblag, in Betracht zieht, eine sorgfältige Erziehung angedeihen. Bis zum zwölften Jahre besuchte er die Filialschule seines Geburtsortes, wo ihm wissenschaftlicher und musikalischer Elementarunterricht zu Theil wurde. Proben eines seltenen musikalischen Talentes, sowie die bald erlernte Behandlung verschiedener Musikinstrumente führten zu dem Entschlusse, den Knaben weiter bilden zu lassen. Demzufolge brachte man K. nach Senomat, einem Städtchen unweit Rakonitz, zu dem dortigen Lehrer Joseph Kuthan, der sich als Musiker eines guten Rufes erfreute, wo er Clavierspiel lernte, sich fleissig auf Blas- und Saiteninstrumenten übte, Versuche in der Composition und Instrumentirung von Tonwerken leichteren Styls unternahm und, 13 Jahre alt, so weit gediehen war, dass er vertretungsweise die Leitung der Senomater, damals gut beleumdeten Musikkapelle übernehmen konnte. Ungleich wichtiger war der Umstand, dass K. während seines dreijährigen Aufenthaltes zu Senomat Gelegenheit hatte, mit dem Rakonitzer Organisten Chládek, einem tüchtigen Harmoniker und Contrapunktisten, Seeger's Schüler, in engere Verbindung zu kommen, die Wirkung des polyphonen Spieles inne zu werden und die monumentalen Werke Seb. Bach's zuerst kennen zu lernen. Mit Beginn des Schuljahres 1837—38 begab sich K. nach Prag, um sich mütterlichem Willen gemäss zum Lehrer heranzubilden. Gleichzeitig besuchte er die Prager Orgelschule, in welcher Vitásek und Führer, ersterer als Direktor, letzterer als erster Lehrer, wirkten. K. studirte hier mit Fleiss und Ausdauer, und die von ihm mit vorzüglichem Erfolge bestandene theoretische Prüfung bewirkte endlich, dass er beim Schlusse des zweiten Schuljahres, obgleich der Jüngste im Collegium der Orgelschule, die erste Auszeichnung davontrug. Seitdem stand sein Entschluss fest, sich der Tonkunst ausschliesslich zu widmen.

K. ward es vergönnt, von Vitásek Einzelunterricht in der Compositionslehre und Instrumentation zu erhalten. Leider starb aber dieser Meister schon einige Monate nach K.'s Aufnahme als Hausschüler, und zudem nöthigten materielle Bedrängnisse K., sein Leben durch Ertheilung von Privatunterricht zu fristen, wobei er bald das Bedürfniss einer gründlichen Kenntniss der musikalischen Pädagogik empfand. Er wandte sich in Folge dessen an den berühmten Musikinstitutsdirektor Joseph Proksch, welcher seine Bitte gern gewährte und für eine lange Zeit K.'s wohlmeinender Freund und Rathgeber blieb. Am 1. März 1844 wurde K. die an der Pfarrkirche des ritterlichen Kreuzherrnordens bei St. Franz erledigte Organistenstelle verliehen. Von da beginnt K.'s öffentliches künstlerisches Wirken, zunächst auf dem Gebiete der Kirchenmusik, wo K. als Organist, Componist und Dirigent gleich bedeutend dasteht. Seine Orgelcompositionen reihen sich dem Besten an, was die neuere Zeit auf diesem Gebiete aufzuweisen vermag. Schriftliche Zeugnisse eines Mendelssohn, Hesse, Joh. Schneider und A. W. Bach, auf deren Urtheil sich K. berufen zu müssen glaubte, um gewisse gegnerische Angriffe endgültig abzuwehren, gestatten darüber keinen Zweifel. Im praktischen Orgelspiel, besonders, sofern dieses den katholischen Organisten als wahren Künstler kenn-

zeichnet, nämlich im Stegreifspiel, hatte K. seinerzeit auch über die Grenzen seines Vaterlandes nicht Viele seinesgleichen, wie sich dies bei mehreren Gelegenheiten erwiesen, so im J. 1848, als K. auf einer Rundreise in Deutschland begriffen, um Mitarbeiter behufs Herausgabe einer musikalischen Zeitschrift zu gewinnen, in Leipzig anlangte, wo in der katholischen, den Raumverhältnissen nach zwar beschränkten, aber sonst schönen Kirche eine eben vollendete Orgel ihrer Bestimmung übergeben werden sollte. Der gerade anwesende Organist K. wurde von seinen Leipziger Collegen aufgefordert, das neue Werk einzuweihen und entledigte sich der ihm unversehens gewordenen Aufgabe derart, dass sämmtliche anwesende Fachmänner, namentlich Becker und Schellenberg, seiner Leistung volle Anerkennung zollten. Aehnliches ereignete sich bei der am 7. Jan. 1853 stattgefundenen feierlichen Uebergabe des von Buckov neuerbauten Orgelwerkes in der deutsch-protestantischen Kirche zu Prag, wobei Meister Hesse als Schiedsmann zugegen war und das neue Werk prüfte, auf dessen Verlangen K. auf gut Glück einige Orgelpiecen improvisiren musste, deren Wirkung darin gipfelte, dass Hesse Anstand nahm zu glauben, K.'s Spiel sei ein unvorbereitetes und der unmittelbare Ausfluss einer sofort frei und thematisch schaffenden Phantasie.

Ein dritter thatsächlicher Beitrag zur Würdigung K.'s als Organisten datirt aus dem J. 1858, wo anlässlich der Jubiläumsfeier des Prager Conservatoriums von dem Festcomité an K. die Einladung erging, bei der gottesdienstlichen Feier die Orgel zu spielen, nachdem von A. Hesse, an welchen als Ehrenmitglied des Conservatoriums das gleiche Ansuchen zuerst gestellt wurde, eine ablehnende Antwort erfolgt war. K.'s Orgelspiel wirkte damals bewältigend und erwarb ihm das einhellige Lob aller aus den verschiedensten Gegenden Oesterreichs, Deutschlands und Italiens anwesenden Festtheilnehmer, in erster Reihe des Altmeisters Spohr und des gefeierten Hesse. Zu K.'s Compositionen in dem eigentlichsten Gebiete der *Musica sacra* übergehend, verdient wohl dessen grosse Festmesse in *D-moll* den Namen eines monumentalen Werkes, das bei der Massenbesetzung, welche es erheischt, freilich nur selten zur Aufführung gelangen kann. Andererseits dürfte nicht leicht ein kirchliches Tonwerk in dem engen Rahmen einer kurzen Festmesse des Schönen, Kunstgerechten, Kraft- und Weihevollen und wiederum des Lieblichen so viel fassen, wie K.'s kurze *F-dur*-Festmesse *(De Beata)*. Ueber den Kunstgehalt der *A-moll*-Vocalmesse für vier Solo- und Chorstimmen hat sich Franz Liszt, dem sie zugeeignet ist, selbst höchst ehrenvoll ausgesprochen. Die grosse *F-moll*-Vocalmesse für Sopran, Alt, Tenor und Basssolo mit Chor, welche bei mehreren Feierlichkeiten, so bei der Einweihung der Karolinthaler Kirche, zur Aufführung gelangte, erregte in den Kunstkreisen Prags allgemeine Bewunderung. Eine derartige künstlerische, von den besten Erfolgen begleitete Thätigkeit lässt es erklärlich finden, dass K., freilich nicht ohne persönliche Anfeindungen, auf der äusseren Stufenleiter künstlerischer Rangordnung allgemach emporstieg. So ward er 1849 zum Chordirektor der Minoritenkirche bei St. Jacob, dasselbe Jahr auch zum Lehrer der Harmonie und des praktischen Orgelspiels an der in Prag neueröffneten böhmischen Hauptschule ernannt. In diese Zeit fällt auch K.'s Auftreten als musikalischer Schriftsteller, indem er im J. 1848 die Monatschrift »Caecilia« mit einer musikalischen Beilage, im nachfolgenden Jahre eine Harmonielehre für seine Schüler, beide in böhmischer Sprache, herauszugeben begann. Doch scheiterten diese literarischen Unternehmungen nach kurzer Lebensfrist, erstere an der ungünstigen politischen Zeitströmung, letztere an der materiellen Nothlage des Herausgebers. Im J. 1853 wurde K. zum Chordirektor der Kreuzherrnkirche bei St. Franz ernannt, 1858 zum Direktor der Prager Orgelschule und 1865, durch einstimmigen Beschluss der Vereins-Direktion, zum Direktor des Prager Conservatoriums der Musik, in welcher letztgenannten Eigenschaft K. bis jetzt höchst erfolgreich thätig ist.

K.'s Leistungen in diesen verschiedenen Richtungen musikalischer Thätigkeit anlangend, so gebührt ihm als Chordirigenten das Verdienst, durch sorgfältige Wahl nur gediegener Tonwerke, durch fleissige Schulung des ihm zur Verfügung gestellten Chores kleiner Sänger, durch eingehende Proben vor kirchlichen Hochfesten, endlich durch energische Leitung des gesammten Musikkörpers sein Musikchor zu dem besten Prags gestaltet, sodann durch gelungene Aufführungen der besten Tonwerke alter und neuer Zeit auf Hebung des im Verfall begriffenen musikalischen Geschmackes und auf Neubelebung des abhanden gekommenen Verständnisses für wahre Kirchenmusik hingewirkt zu haben. Ueber K. als Direktor der Prager Orgelschule genügt zu bemerken, dass einer der entschiedensten Gegner K.'s, welcher an die Stelle des verstorbenen Direktors Karl Pietsch um jeden Preis jemand anderen als K. zum Nachfolger gewählt haben wollte, späterhin einem Vortrage K.'s über die alten Kirchentöne beiwohnend, in der Leipziger Musikzeitschrift das Geständniss niederlegte, K. sei ein Lehrer, der Geist und Bildung besitze. Desgleichen bedeutsam für die Verwendung K.'s in der Eigenschaft eines Lehrers und Direktors der Prager Orgelschule ist der Umstand, dass zu K.'s Zuhörern und Schülern auch solche aus England, Belgien, Dänemark und Polen zählten, sowie auch, dass es K. in der erwähnten Eigenschaft keineswegs bei dem blossen, wenn auch noch so einleuchtenden oder anregenden Lehrworte bewenden liess, sondern auch durch einschlägige eigene Ton- und Schriftwerke, als: »Elementarorgelkurs«, »Compositionsvorlagen für den Präludienbau« u. a. seinen Schülern an die Hand zu gehen bemüht war.

Was endlich K.'s gegenwärtige Stellung als Direktor des Prager Conservatoriums der Musik betrifft, so lässt sich, ungeachtet die Akten über sein diesbezügliches Wirken noch nicht geschlossen, somit nicht spruchreif sind, doch so viel mit Bestimmtheit sagen, dass K. diesen Platz jetzt schon — nach Ablauf von zehn Jahren — in einer für dieses Kunstinstitut eben so ehrenvollen wie gedeihlichen Weise ausfüllt, indem er vielleicht mit in Folge der bei seinem Antritte dieses Postens wahrgenommenen, mehr als nach einer Richtung dessen Wirksamkeit lähmenden Missverhältnisse sein Augenmerk zuvörderst auf eine zweck- und zeitgemässe Organisirung der Anstalt, insbesondere auf den angestrebten guten Erfolg absolut bedingende Zucht und Ordnung in derselben, auf Abfassung von rationellen, auf festen Grundsätzen beruhenden theoretisch-musikalischen Lehrbüchern für die Unterrichtszwecke des Institutes, überhaupt auf fachgemässe literarische wie musikalische Ausbildung der Conservatoriums-Zöglinge, sowie auch auf deren Fortkommen in der Kunstwelt, auf Gewinnung der besten Lehrkräfte, auf Verbesserung der materiellen Lage der aktiven Instituts-Professoren, wie nicht minder auf deren Altersversorgung gerichtet, sowie dass er ferner die jährlichen statutengemässen Conservatoriums-Concerte durch ihm persönlich allerdings Anfeindungen verursachende Beseitigung veralteter schülerhafter Concertvorträge auf den verschiedenen Instrumenten, durch echt künstlerische Zusammenstellung der concertlichen Programme zu wahren Kunstproduktionen und das Institut selbst zu einem gediegenen, für Prags jetzige Musikzustände unersetzlichen Concertinstitute erhoben hat.

Vom pädagogischen Standpunkte muss weiterhin die Neuerung nachdrücklichst hervorgehoben und billigend anerkannt werden, bei diesen Concerten den Zöglingen accreditirte Koryphäen der Tonkunst vorzuführen, theils um an reproduktiven Musterleistungen das richtige Ziel zu erkennen, auf welches sie als Schüler einer musikalischen Hochschule loszusteuern hätten, theils um von edlem künstlerischen Ehrgeize gehoben zu werden, wenn es ihnen vergönnt ist, in Anwesenheit der Meister der Tonkunst entweder begleitend oder aber unter deren Selbstleitung als vollständiger Orchesterkörper mitzuwirken. Durch diese Veranlassung wurde ferner eine fühlbare Lücke in Prags Kunstleben ausgefüllt, da leider der Concertboden von manchen der bedeutendsten neueren

Kunsterscheinungen seit Jahren gemieden worden war. So erhielt das Publikum die Gelegenheit, wenigstens in den Conservatoriums-Concerten sich an ihren Leistungen zu erfreuen. Dass sich übrigens K. als Conservatoriums-Direktor nicht immer mit den vorangeführten musikalisch-pädagogischen oder auch nur administrativen Leistungen, sowie mit der vollendeten Wiedergabe musikalischer Meisterwerke, wodurch sich die Conservatoriums-Concerte unter seiner Leitung auszeichnen, zufriedenstellen, sondern auch seine ehedem so glanzvolle Thätigkeit als Tonsetzer, die in dieser seiner gegenwärtigen, seine Kraft vielseitig in Anspruch nehmenden Stellung zu sehr in den Hintergrund getreten ist, wieder aufnehmen werde, darf im Interesse der Kunst, der er lebt und für die ihn die Natur nicht stiefmütterlich bedacht hat, gehofft werden. Ein Oratorium, Kirchen- und Orgelwerke aller Art, Ouverturen für Orchester, Lieder und Gesänge harren zum Theil noch immer der Veröffentlichung.

Kreipl, Joseph, angenehmer deutscher Tenorsänger und Liedercomponist, geboren 1805 in Oesterreich, lebte, beim Publikum beliebt, in Hamburg, Schwerin, später längere Zeit in Linz (um 1847) engagirt, und starb im Juni 1866 in Wien. Von seinen volksthümlichen Weisen, denen der gemüthliche Bänkelsängerton in hohem Grade eigenthümlich ist, hat ihm das Lied »Das Mailüfterl«, Gedicht von Klesheim, Weltruf verschafft.

Kreisfuge, s. Kanon.

Kreiskämpfer, s. Periodonicus.

Kreissle von Hellborn, Heinrich, kaiserl. Finanzministerialbeamter in Wien, woselbst er am 6. April 1869, erst 45 Jahre alt, gestorben ist, war ein eifriger und fördernder Musikfreund und hat sich besonders um das Andenken Franz Schubert's eminente Verdienste erworben. Seinen liebevollen, fleissigen und gewissenhaften Forschungen über diesen Meister verdankt die musikalische Welt: »Franz Schubert, eine biographische Skizze« (IV und 165 S., Wien, 1861) und das grosse biographische Werk »Franz Schubert« (XII und 619 S. mit Portr., Wien, 1865).

Kreissmann, Karl, vortrefflicher deutscher Gesanglehrer, geboren 1823 zu Frankenhausen in Thüringen, war als Violinist von 1839 bis 1842 Mitglied der fürstl. Kapelle zu Rudolstadt, begab sich aber hierauf, um den Gesang gründlich zu studiren, nach Dresden (zu Mieksch), Wien und Mailand. Um sich allseitig musikalisch auszubilden, besuchte er noch von 1845 bis 1848 das Conservatorium zu Leipzig und siedelte hierauf nach Boston über, wo er seitdem als Gesanglehrer in hohem Ansehen steht.

Kreith, Karl, deutscher Flötenvirtuose und fruchtbarer Instrumentalcomponist, lebte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in Wien, wo er auch im J. 1809 gestorben ist. Ausser einer Flötenschule und einer »Anweisung, wie alle Töne auf der Flöte *traversière* richtig zu nehmen sind u. s. w.« (Wien, 1799), veröffentlichte er gegen 120 Werke seiner Composition, bestehend in Concerten, Duos, Solos, vielen Variationen für Flöte, Quartetten für Blasinstrumente, Harmoniemusiken u. s. w., die als höchst oberflächlich, unbedeutend und satzunkundig geschildert werden.

Kremberg, Jacob, ein vielgereister Sänger (Altist), Componist und Dichter, geboren um 1650 zu Warschau, war bis etwa 1687, zuerst als Kammermusicus bei dem Administrator in Magdeburg und dann als Mitglied der königl. Kapelle in Stockholm angestellt. Um 1688 kurfürstl. Hof- und Kammermusicus in Dresden, gab er daselbst u. A. 1689 heraus: »Musikalische Gemüthsergötzung *a voce sola e Basso cont.* (oder auch mit Instrumenten begleitet)«, ein Werk, das 40 deutsche Arien enthält, deren Texte meist gleichfalls von ihm herrühren. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts ging er nach London, wo er als königl. Hofmusicus angestellt wurde und noch 1718 lebte. Von seinen dort geschriebenen Werken ist nur noch eine Art Oper »*England's glory*« (1706) bekannt, die er auf den Geburtstag der Königin Anna gedichtet und componirt hat.

Krempelsetzer, Georg, begabter deutscher Tonkünstler, geboren am

20. April 1827 zu Vilsbiburg in Niederbaiern, durchlief ein leider sehr dornenvolles Leben. Er war anfangs wie sein Vater Tuchmacher und zog als solcher auf die Wanderschaft; erst in späteren Jahren, nachdem er selbstständig geworden war, konnte er seiner Neigung zur Musik nachgeben. In Chemnitz, wo er längere Zeit als Geschäftsführer in Arbeit stand, fing er an Clavier zu erlernen und musikalische Werke zu studiren. Er zog nach München und wurde Schüler Fr. Lachner's, der ihn in die Tiefen der Musik einführte. In der Composition machte er bald grosse Fortschritte. Nachdem er sich mehrfach in Liedern versucht, componirte er eine Operette, »Der Vetter auf Besuch«, die mit aufmunterndem Erfolge im Münchener Hoftheater dargestellt wurde. Von da ab begann er eine vielseitige Thätigkeit. Lieder, Duette und Scenen von überwältigender Komik wechselten mit den gelungenen Nummern, die er zu einer Reihe von Possen für den akademischen Gesangverein schrieb. Im Herbste 1865 wurde er an dem neuerbauten Actientheater zweiter Kapellmeister, eine Stellung, die ihm aber bald verleidet wurde. Seine angeborene Gutmüthigkeit liess nicht die nöthige Energie aufkommen, und so sah er sich, da auch noch ein öfterer Direktionswechsel und die ausgesprochene Pflege banaler Musik verstimmend auf ihn wirkte, nach einer anderen Stellung um. Vorerst suchte er seine dreiaktige Oper »Die Franzosen in Gotha« (Text von C. Th. Heigel) — nachdem er mit seinen »Geister des Weins« (nach Kobell von Wouvermann) und »Der Rothmantel« (nach Musäus von Paul Heyse) glückliche Erfolge erzielt — zur Aufführung zu bringen; sie wurde aber wegen der schwierigen Besetzung überall abgelehnt. Eine Zeit lang lebte er als Privatmann in München, nahm dann im J. 1868 eine Stelle als Kapellmeister in Görlitz an und ging 1870 als solcher an die Woltersdorff'schen Theater, die in Berlin und Königsberg etablirt sind. In letzterer Stadt erkrankte er sehr schwer. In seine Heimath gebracht, erwartete ihn wegen des zerstörten Wohlstandes in seiner Familie kein angenehmes Loos. Als er sich wieder wohler fühlte, zog er noch einmal nach München, wo er als letztes Werk eine Messe schrieb. Am 9. Juni 1871 starb er zu Vilsbiburg. Seine Compositionen vereinigen Humor und Gemüth in seltener Weise; sein früher Tod hat der Kunst einen sehr begabten Jünger entrissen. F. W.

Krengel, Gregor, berühmter deutscher Lautenvirtuose, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Frankenstein in Schlesien, ist bekannt geblieben durch eine Sammlung von Lautenstücken, von denen die königl. Bibliothek in München ein Exemplar bewahrt und die den Titel führt: »Lautenstücke verschiedener Art, jedes auf doppelte Weise gesetzet« (Frankfurt a. O., 1584). Vgl. Draudius, *Bibl. class.*

Krenn, Franz, vortrefflicher deutscher Orgelspieler, Componist und Dirigent, geboren am 26. Febr. 1816 zu Dross in Niederösterreich, wo sein Vater ein tüchtiger Musiker und Schullehrer war. Den ersten Unterricht im Orgelspiel und Generalbass erhielt K. von dem Pfarrer seines Ortes, Ambros Schindelberger, und später von seinem Oheim Ignaz Heuritsch, einem Schüler Preindl's. Von 1834 an studirte er zu Wien die Composition bei Seyfried, welcher ihn so lieb gewann, dass er die Arbeiten seines begabten Schülers überallhin empfahl und demselben Compositionsschüler zuwies. Im J. 1844 wurde K. Organist in der Leopoldstädter Hauptpfarrkirche, drei Jahre später Chorregent an der Mariahilferkirche, wo er sich hauptsächlich die Pflege altkirchlicher classischer Vocalmusik angelegen sein liess und endlich 1862 Kapellmeister an der kaiserl. Hofkirche zu St. Michael, mit welcher Stellung er seit 1869 das Lehramt für Harmonielehre, Contrapunkt und Composition am Wiener Conservatorium verbindet. Seine Compositionen sind überwiegend gediegen und werthvoll und bestehen in den Oratorien »Bonifacius« und »Die vier letzten Dinge«, in Cantaten, 15 Messen, 3 Requien, *Te deen*, Vespern, Gradualien, Offertorien, Hymnen u. s. w., einer Sinfonie, Quartetten, Clavier- und Orgelsachen, Liedern und Chören, endlich einer kleinen Orgelschule, einer Gesangs-

lehre für Volksschulen u. A. Im Druck sind über 60 seiner Werke bis jetzt erschienen.

Krenz, Heinrich, berühmter deutscher Orgelbauer des 15. Jahrhunderts, der u. A. 1499 das grosse Werk in der St. Blasiuskirche in Braunschweig gebaut, welches allein seinen Namen noch erhalten hat.

Kreps, ein seinen Lebensumständen nach unbekannter Operncomponist, wahrscheinlich deutscher Abkunft (vielleicht sogar Krebs geheissen), lebte um 1790 zu Paris, wo er folgende seiner Werke auf die Bühne brachte: »*Les foux de Médine, ou le rencontre imprévu*« (1790); »*Jeanne d'Arc à Orleans*« (1790) und »*Paul et Virginie*« (1791).

Krepus ist der Name eines altgriechischen Kitharöden und Tonkünstlers, der von Plutarch und mehreren anderen alten Schriftstellern als ein Verbesserer der siebensaitigen Lyra genannt wird. Er soll, nach denselben Autoren, auch der Erfinder der selbstständigen Instrumentalbegleitung zum Gesange gewesen sein; vor seiner Zeit spielte man zu jedem Gesangtone den gleichen Instrumentalton.

Kress, Georg Friedrich, deutscher Violinvirtuose und Componist für sein Instrument, aus Darmstadt gebürtig und bis 1753 in der Hofkapelle zu Schwerin angestellt gewesen. Von dort kam er als akademischer Concertmeister nach Göttingen und starb daselbst um 1775. Sein Violinspiel wurde als überaus fertig gerühmt, seinen Compositionen dagegen nachgesagt, sie seien höchst steif und trocken. — Sein älterer Zeitgenosse, vielleicht sein Vater, war der Violinvirtuose und Componist Jacob K., der 1736 als landgräfl. hessen'scher Concertmeister zu Darmstadt starb und sechs Violinconcerte seiner Composition veröffentlicht hat.

Kress, Johann Albrecht, beliebter deutscher Kirchencomponist und Musikschriftsteller, war gegen Ende des 17. Jahrhunderts herzogl. Vicekapellmeister in Stuttgart. Von seiner Arbeit kennt man noch ein Buch »Geistliche Concerte von vier Stimmen und sechs Instrumenten« (Stuttgart, 1681); »Der süsse Name Jesus, oder teutscher *Jubilus Bernhardi*, mit drei Stimmen gesetzt« (Ebendas., 1683) und das Lehrbuch »*Manuductio nova-methodica ad Bassum generalem*« (Ebendas., 1701).

Kretschmar, Johann, deutscher Musikschriftsteller aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts, von dessen Werken man aber nur noch den Titel eines seiner Bücher: »*Musico latina-germanica*« (Leipzig, 1605) kennt, welches Andere, wie Prinz, Walther u. s. w., auch unter dem Titel »*Melopoeia*«, »*De compositione*« u. s. w. anführen und bald K., bald Joh. Gretschmar als Verfasser nennen. Gerber schreibt in seinem alten Lexicon dieses Buch dem Johann Andreas K. zu, welcher um 1699 Organist an der Kaufmannskirche zu Erfurt und der Lehrer des Lexicographen Walther gewesen ist, corrigirt aber in dem Lexicon von 1813 diesen Irrthum. — Ein anderer Johann K., auch Kretschmer geschrieben, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Orgelbauer in Schweidnitz. Von ihm verfertigt sind u. A. die grosse Orgel in der St. Jacobskirche zu Neisse mit 54 Stimmen, die in der Dominicanerkirche zu Schweidnitz mit 30 Stimmen, welche 1300 Thaler gekostet hat (1711) und diejenige in der Kirche zu Mertschütz mit 35 Stimmen (1735).

Kretschmar, Kaspar, bekannt geblieben als Dichter und Musikschriftsteller, geboren 1602 zu Neisse, war Kämmerer zu Breslau und starb als solcher im J. 1657. Ein Jahr vor seinem Tode hat er ein »Gedicht von der edlen Singkunst u. s. w.« herausgegeben. Wichtiger dürfte jedoch seine in demselben Jahre erschienene Schrift »Ursprung und Fortgang der edlen Singkunst« sein. Mehrere andere musikalische Werke, die im Laufe der Zeit verloren gegangen sind, soll er nach älteren Angaben im Manuscript hinterlassen haben.

Kretschmer, Edmund, trefflicher Orgelspieler und einer der hervorragendsten dramatischen Componisten der Gegenwart, geboren am 31. Aug. 1830

in dem sächsischen Städtchen Ostritz, wo sein Vater Rector an der Stadtschule war und ihm den ersten musikalischen Unterricht ertheilte. Im J. 1846 kam K. nach Dresden und wurde in der Compositionslehre Schüler von Jul. Otto, während ihn im Orgelspiel der Hoforganist Joh. Schneider unterrichtete. Schon 1854 wurde K. an der katholischen Hofkirche zu Dresden als Organist angestellt und erhielt im J. 1863 die Stelle eines Hoforganisten daselbst. Im J. 1872 übertrug man ihm auch noch die Direktion der königl. Kapellknaben an derselben Kirche. K. hat sich seit der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Dresden durch die Direktion und Gründung mehrerer Gesangvereine in dieser Stadt um das Musikleben derselben sehr verdient gemacht. Aus jener Zeit stammen viele bereits im Druck erschienene Lieder und Gesangsquartette, sowie einige grössere Compositionen für Männergesang, Solo und Orchester, ebenfalls mehrere Messen und Offertorien, die jedoch Manuscript geblieben sind. Im J. 1865, beim ersten deutschen Sängerfest zu Dresden, wurde seine Composition »Die Geisterschlacht« preisgekrönt und zwar von den Preisrichtern J. Rietz, Otto und Abt. Drei Jahre später erfuhr K. die grosse Auszeichnung, bei dem internationalen Concours zu Brüssel den ersten Preis für eine Messe zu erhalten; an der Spitze der elf Preisrichter standen Fétis und Franz Lachner. Ermuthigt durch solche Erfolge wagte sich K. auf das dramatische Gebiet, erwarb mit bedeutenden Geldopfern einen Operntext von Mosenthal und schrieb die grosse fünfaktige Oper »Die Folkunger«, welche bereits auf den Hofbühnen zu Dresden, Dessau (1874) und München (1875), sowie im Stadttheater zu Hamburg mit ausserordentlichem Erfolge zur Aufführung gelangt ist und im Laufe der Saison von 1876 noch auf den Bühnen in Wien, Kassel, Leipzig, Graz, Prag, Würzburg, Strassburg u. s. w. in Scene gehen wird. Die Musik dieser Erstlingsoper ist durchweg edel, frisch und gehaltvoll; sie schmiegt sich an Meyerbeer'sche und Wagner'sche Vorbilder an, ohne diese jedoch schülerhaft nachzuahmen. Einer ihrer wesentlichsten Vorzüge besteht in ihrer dramatischen Kraft und Lebendigkeit, mit der sie stellenweise zu packen und zu fesseln weiss. Besonders aber im zweiten Finale offenbart sich ein unzweifelhaft bedeutendes musikalisch-dramatisches Talent, auf dessen Folgewerke die Kunstwelt gespannt sein darf. Eine zweite grosse Oper, einen heroisch-romantischen Stoff aus der deutschen Geschichte behandelnd, hat K. gegenwärtig in Arbeit.

Kretschmer, (Franz Johann Karl) Andreas, musikeifriger Dilettant von Bedeutung und Verdienst, geboren 1775, wurde von Jugend auf musikalisch unterrichtet, musste aber die Rechte studiren und wendete sich zum Militärstand. Er machte, den Kriegscommissionen, Intendanturen u. s. w. zugetheilt, fast alle preussischen Feldzüge bis 1815 mit und kam endlich als Kriegsrath nach Berlin, von dort nach Magdeburg, zuletzt mit dem Titel eines Geheimen Kriegsrathes nach Anclam in Pommern, wo er langjährigen körperlichen Leiden am 5. März 1839 erlag. Alle seine Mussestunden widmete er der Musik, namentlich dem theoretischen Theile derselben und veröffentlichte »Ideen zu einer Theorie der Musik« (Stralsund, 1833), in welchem Buche er zwar einseitig und mühsam, aber theilweise auch ziemlich scharfsinnig das Gebäude der Tonkunst auf akustische und mathematische Grundlagen zu setzen unternimmt. Ein glänzendes Gutachten Kiesewetter's über diese Schrift findet sich in der »N. Zeitschr. für Musik« Jahrg. 1835 No. 25 abgedruckt. Zuletzt beschäftigte er sich hauptsächlich mit dem Sammeln deutscher Volkslieder, die er möglichst vollständig von der ältesten Zeit an zusammenstellen wollte. Die Herausgabe dieses weitschichtigen Werkes ist jedoch über zwei Bände nicht herausgekommen. K. war auch Mitarbeiter an der »Leipziger allgemeinen Musikzeitung« und seit 1834 an der »Neuen Zeitschrift für Musik«.

Kreubé, Charles Frédéric, hervorragender französischer Violinvirtuose, Componist und Dirigent, geboren am 5. Decbr. 1777 zu Luneville, kam, nachdem er daselbst eifrig Musik getrieben hatte, schon früh als Orchesterchef an das Theater zu Metz. Im J. 1800 ging er nach Paris, studirte bei Rud.

Kreutzer das höhere Violinspiel und wurde 1801 im Orchester der *Opéra comique* angestellt. In demselben rückte er 1805 zum zweiten und 1816, an Blasius' Stelle, zum ersten Dirigenten auf. Pensionirt, zog er sich 1828 in das Privatleben zurück und befand sich noch zehn Jahre später auf einem Landgute bei St. Denis. Von ihm: Quartette, Streichtrios, Duette und Variationen für Violine und andere Instrumentalstücke, sodann aber auch gegen zwölf komische Opern und Operetten, von denen »*Le forgeron de Bassora*«, »*Edmond et Caroline*«, »*Le coq de village*«, »*Les enfants de maître Pierre*« und »*L'officier et le paysan*« in Partitur gestochen, erschienen sind.

Kreuser, Adam, auch Kreusser geschrieben, bedeutender deutscher Waldhornvirtuose, geboren am 22. Juni 1727 zu Heidingsfeld in Baiern, bildete sich unter guten Meistern ausser auf dem Horn auch auf der Violine bis zur Virtuosität. Er bereiste 1752 mit ausserordentlichem Erfolge Frankreich nebst den Niederlanden und erhielt zu Amsterdam eine Concertmeisterstelle, die er bis zu seinem Tode, am 19. April 1791, rühmlichst verwaltete. — Sein Bruder, Georg Anton K., geboren 1743 zu Heidingsfeld, ist der Componist einer Menge Sinfonien, Quartette, Trios, Violinduette u. s. w., die wegen ihres leichten, gefälligen Styls lange Zeit gefielen; auch Ramler's »Tod Jesu« hat er, trotz Graun, in Musik gesetzt. Er war bereits ein tüchtiger Violinist, als ihn sein Bruder Adam zu sich nach Amsterdam nahm, ihn selbst unterrichtete, wissenschaftlich ausbilden und sogar nach Italien reisen liess, wo K. bis 1775 verweilte. Von Amsterdam aus wurde er später kurfürstl. Concertmeister in Mainz und starb als solcher daselbst um 1802.

Kreuser, Johann Matthäus, deutscher Violinvirtuose und Guitarrist, geboren am 13. Decbr. 1763 zu Lengfurth bei Würzburg, wurde musikalisch zuerst von seinem Vater unterrichtet, dann aber von Mart. Schmidt in Würzburg und weiterhin von Schick in Mainz auf der Violine völlig ausgebildet. Bis 1793 blieb er in Mainz und trat dann mehrere Kunstreisen, u. A. nach Berlin an. Seit 1807 lebte er privatisirend wieder in Mainz. — Sein Bruder, Peter Anton K., geboren 1771 zu Lengfurth, liess sich 1788 in Paris mit so grossem Beifall als Violinist hören, dass er in der königl. Kapelle Anstellung fand und mehrere Operetten auf die Bühne brachte. Die Revolution trieb ihn nach England, wo er durch seine Virtuosität ebenfalls Aufsehen erregte und 1807 für die königl. Kapelle in London gewonnen wurde. Auch hier wurden einige kleine Opern von ihm aufgeführt. Er verband mit einer ausserordentlichen Fertigkeit auf seinem Instrumente viel Eigenthümliches im Ausdruck.

Kreutner, Franz Xaver, guter deutscher Orgelspieler und vorzüglicher Contrapunktist, geboren 1781 in Baiern, kam als Sohn eines Landschullehrers in die Klosterabtei Gottzell, wo er durch den Pater Gulingstein Clavier- und Generalbassunterricht, besonders aber die Ausbildung zum Organisten erhielt. Nach Aufhebung des Stiftes war er lange Clavierlehrer, wurde dann nach Altötting und 1829 an St. Emmeran in Regensburg als Organist berufen. Hier wirkte er, zugleich viele tüchtige Schüler bildend, bis 1842, wo er, als Genie und Original geachtet, an schweren Leiden verschied.

Kreutzburg, Ernst Andreas, deutscher Liedercomponist, geboren am 7. Juli 1761 zu Heldburg im Hildburghausen'schen, wurde 1781 daselbst Cantor und hat viele Lieder geschrieben, die sich zerstreut in Almanachen seiner Zeit befinden.

Kreutzer, Auguste (Jean Nicolas), der Bruder des Grossmeisters des Violinspiels Rudolph Kreutzer (s. d.), wurde 1781 zu Versailles geboren, erhielt seine violinistische Ausbildung von seinem berühmten Bruder und war zugleich Zögling des Nationalinstitutes, als welcher er 1801 den Violinpreis erhielt. In Folge dessen kam er 1802 in das Orchester der Grossen Oper, nachdem er seit 1798 schon als Violinist im *Théâtre Favart* gewirkt hatte. Ersterem Institute gehörte er bis 1823 an und war zugleich in der Privatkapelle Napoleon's, Ludwig's XVIII. (nach 1814) und Karl's X. angestellt.

Nachdem er auch mehrere Jahre hindurch Professor-Adjunct am Pariser Conservatorium gewesen war, folgte er 1825 seinem Bruder in dessen Stelle als Professor der ersten Klasse. Er starb an einer Brustkrankheit am 30. Aug. 1832. Componirt und veröffentlicht hat er Variationen, Solos und ein Concert für Violine, Violinduette und einige Sonaten für Violine und Bass. Obwohl ein sehr tüchtiger Künstler, stand er seinem Bruder in keiner Beziehung gleich. — Sein Sohn, Leon Charles François K., geboren am 23. Septbr. 1817 in Paris, hatte im Clavierspiel Fleche und in der Composition Benoist zu Lehrern und machte sich hierauf als bedeutender Musikkritiker in verschiedenen französischen Zeitschriften und Tagesblättern rühmlichst bekannt. Mit Leidenschaft huldigte er der reinen Kunst und trat der Effekthascherei der neueren Musikrichtung mit bitterer Schärfe entgegen. Auch Streichquartette, Trios, Sonaten, Etuden, Präludien u. s. w. für Pianoforte, sowie viele Romanzen, Einiges für Violine und für Orchester hat er componirt und herausgegeben, ebenso eine kleine Harmonielehre. Zwei Opern von ihm, »*Serafine*« und »*Les filles d'Azur*«, sind nicht im Druck erschienen.

Kreutzer, Bernhard, geschickter deutscher Tonkünstler, geboren 1803 in Düsseldorf, war eine Zeit lang als Virtuose auf der Flöte Reisebegleiter der Catalani, gab aber, da das Ausdrucksvermögen dieses Instrumentes ihm nicht mehr zu genügen anfing, das Flötenspiel auf, ergriff mit grösstem Eifer das Studium der Violine und bildete sich zum vorzüglichen Geiger aus, der besonders im Quartettspiel ganz Ausgezeichnetes leistete.

Kreutzer, Konradin, begabter und berühmter deutscher Lieder- und Operncomponist, wurde am 22. Novbr. 1782 zu Mösskirch in Baden geboren, wo sein Vater Bürger und Eigenthümer der naheliegenden Thalmühle war. Da er früh Talent und Musikliebe zeigte, so erhielt er von seinem siebenten Jahre an den Unterricht des Organisten und Chorregenten Joh. Bapt. Rieger. Der Literarstudien wegen befand er sich von 1792 bis 1796 in der Abtei Zwiefalten, wo der Priester Ernst Weinrauch, ein tüchtiger Contrapunktist, sein Compositionslehrer war, wie denn K. daselbst auch eifrig Gesang und Instrumentenspiel trieb. Von dort kam K. in das Kloster Scheussenried, wo er wissenschaftlichen Unterricht erhielt und musikalischen ertheilte, auch zum Gottesdienst die Orgel spielte. Da sein Vater 1797 gestorben war, so nahm ihn 1799 sein Oheim und Vormund zu sich nach Freiburg im Breisgau, wo K. Medicin studiren sollte. Unaufhörlich bestürmte er jedoch seinen Oheim, nach Wien gehen und Musik studiren zu dürfen, bis derselbe endlich einwilligte. K. kam aber nur bis Constanz und liess sich durch angenehme Bekanntschaften daselbst bis 1804 fesseln. In Wien endlich angelangt, wurde er durch Schuppanzigh an Albrechtsberger empfohlen, der ihn zwei Jahre lang in seiner strengen Schule behielt. Bis 1811 blieb K. überhaupt in Wien, componirte Messen und andere Kirchenstücke, Quartette, Concerte und Sonaten für Clavier u. s. w., sowie mehrere Opern, als: »Aesop in Phrygien« (1808), 1823 in Stuttgart aufgeführt, »Conradin von Schwaben«, dessen Aufführung in Wien die Censur verbot, »Der Taucher« (1809) und »Jery und Bätely« (1810). Dann reiste er über ein Jahr lang mit seinem Freunde Leppig, dessen sogenanntes Panmelodicon er öffentlich vorführte, wobei er sich zugleich mit grossem Beifall als Clavierspieler hören liess und zu den gediegensten Pianisten gerechnet wurde. Bei seiner Anwesenheit in Stuttgart, 1812, brachte er seine Oper »Conradin« auf die Bühne und wurde in Folge dessen zum königl. Kapellmeister ernannt. Als solcher schrieb er die Opern »Die Insulanerin«, »Die Alpenhütte«, »Zwei Worte, oder die Nacht im Walde«, »Alimon und Zaide«, »Feodore« und »Der Taucher«, welche mehr oder weniger Erfolg hatten. Auch ein Oratorium von ihm: »Die Sendung Mosis«, wurde 1814 in Stuttgart aufgeführt. Nach dem Tode des Königs von Würtemberg, im J. 1816, sah er sich wieder frei und unternahm von Neuem Concertreisen, die ihn u. A. 1817 und 1818 nach Berlin und Dresden führten, wo er als Clavierspieler ebenfalls den grössten

Beifall erntete. Zugleich liess er seine Frühlings- und Wanderlieder zuerst hören, die er selbst sehr schön vortrug, Aufsehen machten und recht eigentlich seinen Ruhm als Gesangscomponist begründet haben. Dieselben erschienen als 33. und 34. Werk in Augsburg. In Prag brachte er damals eine lyrische Tragödie, »Orestes«, zur Aufführung.

Mittlerweile war K. schon 1817 fürstl. fürstenberg'scher Kapellmeister geworden und er waltete dieses Amtes bis 1821 in Donaueschingen, schrieb die lyrisch-tragische Oper »Cordelia«, die auch im Wiener Hofoperntheater 1823, sowie in Dresden und München zur Aufführung gelangte, ferner Kammermusik- und Claviersachen und viele Lieder und Gesänge. Der Trieb, in grösseren Verhältnissen zu wirken, führte ihn wieder nach Wien, wo er nach Aufführung seiner dreiaktigen romantischen Oper »Libussa«, am 4. Decbr. 1822, die erfolgreich über alle deutschen Opernbühnen ging, zum Kapellmeister des von Barbaja gepachteten Hofoperntheaters ernannt wurde. In dieser Stellung componirte er die Musik zu dem nordischen Märchen »Sigune« (1823), zu der ländlichen Scene »Erfüllte Hoffnung« (1824), eine »Hymne zur Feier der Genesung des Kaisers« (1826) und die zweiaktige komische Oper »Die lustige Werbung«, sowie zahlreiche andere Vocal- und Instrumentalsachen. Als 1827 das Kärnthnerthor-Theater zeitweilig geschlossen wurde, ging K. nach Paris, wo er, jedoch ohne Erfolg, eine komische Oper, »*L'eau de la jouvence*«, aufführen liess. Graf Gallenberg, als der neue Pächter der kaiserl. Oper in Wien, berief 1828 K. auf seinen früheren Posten zurück, den derselbe bis 1833 inne hatte, worauf er bis 1840 Kapellmeister am Josephstädter-Theater war. In dieser Zeit sind von ihm folgende Opern und Melodramen componirt worden: »Das Mädchen von Montfermeuil« (fünfaktig, im Kärnthnerthor-Theater 1829 in Scene gesetzt), »Baron Luft«, »Die Jungfrau« (für Prag 1831), »Der Lastträger an der Themse« (für Prag 1832), »Melusine« (1833 für das Königsstädter Theater in Berlin), sein Meisterwerk »Das Nachtlager in Granada« (1834 für das Josephstädter Theater in Wien), »Tom Rick« (1834), »Der Bräutigam in der Klemme« (1835), »Der Verschwender« (1835), »Die Höhle von Waverley« (1837), »Fridolin, oder der Gang nach dem Eisenhammer« (1837) und »Die beiden Figaro« (1839). Im J. 1840 begleitete K. seine Tochter und Schülerin, die bekannte Sängerin Cäcilie K., auf Gastspielreisen durch Deutschland, wurde noch in demselben Jahre als Musikdirektor an das Stadttheater in Köln berufen und trat am 20. Septbr. 1840 diese neue Stellung an. Er schrieb und führte seine vieraktige Oper »Der Edelknecht« 1842 in Wiesbaden auf, dirigirte 1843 das 23. niederrheinische Musikfest in Köln, war 1843 und 1844 behufs Aufführung seiner Opern wiederholt in Paris, leitete 1844 mit Ganz zusammen mehrere Opernvorstellungen in Gent, wo er 1846 auch als Preisrichter bei einem grossen Wettsingen fungirte und brachte 1846 seine dreiaktige Oper »Die Hochländerin am Kaukasus« auf die Bühnen von Hamburg, Graz und Prag. Eine Messe, ein *Te deum*, Fantasien und andere Stücke für Pianoforte mit Begleitung, Lieder, Romanzen und Männerchorgesänge fallen ebenfalls in diese letzte Periode der Schaffensthätigkeit K.'s. Ein Jahr lang bekleidete er noch nach O. Nicolai's Weggang von Wien die Kapellmeisterstelle an der Hofoper daselbst und begab sich im Herbste 1848 mit seiner bereits erwähnten Tochter nach Riga, wo dieselbe (nicht aber er, wie häufig geschrieben wird) am Stadttheater engagirt worden war. In Riga starb er bald darauf, am 14. Decbr. 1849, am Schlagflusse. Seine letzte Oper »Zenobia« ist weder aufgeführt worden, noch im Druck erschienen.

K. gehört nicht zu den Tondichtern, welche durch Originalität und Tiefe der musikalischen Ideen imponiren und suchte sich auch niemals besser hinzustellen, als er war. Ansprechende, liebenswürdige und vor Allem sehr sangbare Melodie liess er stets vorwalten, und er war vermöge seiner Studien und Erfahrungen am Theater guter Musiker genug, um dieselbe immer in der entsprechenden geschickten Form zu geben. Waren seine Schöpfungen daher

auch nicht immer eigenthümlich, redete deren Inhalt keine durchaus gewählte Sprache, so erschienen sie doch annehmbar und dadurch, dass sie die von der Theorie aufgestellten Gesetze respectirten, schätzenswerth. In den Empfindungen ungezwungener Heiterkeit, gemüthvoller Innigkeit und einer Weichheit, die von falscher Sentimentalität fern genug war, um nicht unangenehm aufdringlich zu werden, ist K. von jeher heimisch gewesen; seine Feder erlahmte jedoch, wenn es erschütternden Ernst und grosse Leidenschaften galt. In dieser Weise begabt, musste ihm vorzugsweise das lyrische Gebiet der Tonkunst, die Liedform zusagen, und da er hier in Melodien und Harmonien sich erging, welche das Volk leicht auffasste und wohl verstand, da dieselben seinem Denken und Fühlen trefflich entsprachen, so ist es erklärlich, dass er, noch dazu in der Periode des aufblühenden Männergesangvereinswesens, der gefeierte Liebling der deutschen Nation wurde und in zahlreichen Chorgesängen unvergessen geblieben ist. Dagegen sind seine einstimmigen Lieder trotz ihrer lieblichen Einfalt und Innigkeit wieder zurückgetreten, da sie durch die Produkte anderer Meister überflügelt worden sind. Von seinen zahlreichen theatralischen Arbeiten hat sich nur die Oper »Das Nachtlager in Granada« und die Musik zu Raimund's sinnigem Volksmärchen »Der Verschwender« lebendig erhalten, und in diesen Werken hält auch seine lyrische Begabung ungekünstelt und durchweg erfreulich vor und wirkt in einschmeichelnder Frische. Seine Kirchen-, Kammermusik- und Claviercompositionen dagegen haben ihre Zeit nicht überdauert, da sie, obwohl glatt und geschickt gearbeitet, der Vertiefung und Originalität entbehren.

Kreutzer, Rudolph, ausgezeichneter Componist und einer der tonangebenden Meister des Violinspiels, wurde am 16. Novbr. 1766 zu Versailles von deutschen Eltern geboren. Sein Vater, Mitglied der königl. französischen Kapelle, begann schon früh, ihn musikalisch zu unterrichten, und als K., fünf Jahre alt, die Unterweisungen von Anton Stamitz im Violinspiel erhielt, machte er erstaunliche Fortschritte. Zwölf Jahre alt, trat er unter Beifall öffentlich auf und spielte kaum ein Jahr später im *Concert spirituel* zu Paris ein Violinconcert seiner eigenen Composition, das, wie nicht minder der jugendliche Virtuose selbst, die Kenner wie das Publikum in Bewunderung versetzte. Und dennoch war er und blieb noch lange in der Tonsetzkunst nur Autodidakt. Als solcher gab er 1784 sechs Duos für Violine und Violoncello von seiner Composition heraus. Immer mehr fortschreitend in seiner virtuosischen Ausbildung, deren Hauptförderer direkt oder indirekt Viotti war, und fleissig componirend, erreichte K. sein 24. Lebensjahr und wurde nun im Orchester des *Théâtre italien* (der nachmaligen *Opéra comique*) angestellt. Hier fand er Gelegenheit, seinen glühenden Wunsch, sich auch der Operncomposition widmen zu dürfen, erfüllt zu sehen, und da seine Erstlingsoper »*Jeanne d'Arc*« (1791) gefiel, so versahen ihn die damals renommirten dramatischen Textdichter fleissig mit Büchern, von denen »*Paul et Virginie*« (1792), »*Lodoisca*«, »*Charlotte et Werther*«, »*Le franc Breton*«, »*Le déserteur de la montagne de Hamm*«, »*Le siège de Lille*« mit K.'s Musik einen zum Theil nicht unerheblichen Erfolg hatten. Seit 1796 pausirte er mit der Operncomposition und reiste nach bei Campo Formio abgeschlossenem Frieden nach Italien und von dort nach Deutschland und den Niederlanden, wo er sich allenthalben in seltener Art gefeiert sah. Sofort nach seiner Rückkehr erhielt er Anstellung am Pariser Conservatorium und bewährte sich auch als vorzüglicher Lehrer. Im J. 1801 wurde er zum Solo-Violinisten an der Grossen Oper ernannt und blieb in dieser Stellung, bis er 1816 zum zweiten Orchesterchef an demselben Theater aufstieg. Ein Jahr später bereits wurde er zum ersten Kapellmeister erhoben, bis er 1824 die Aufsicht über die gesammte musikalische Verwaltung der Grossen Oper erhielt und 1826 pensionirt wurde. Ausserdem ist er auch erster und Solo-Violinist in der Privatkapelle des Consuls, sodann des Kaisers Napoleon von 1802 an und in derjenigen Ludwig's XVIII. Direktor als Nachfolger

Plantade's seit 1815 gewesen. Gleichzeitig mit seinem Eintritt in das Privatleben, 1826, begann er zu kränkeln und erlitt wiederholt Schlaganfälle. Von den Aerzten endlich nach Genf geschickt, starb er daselbst am 6. Jan. 1831. — K. hat als Violinvirtuose Viotti's mustergültige Spielart weiter ausgebildet und wurde dadurch ein Hauptglied jener grossen Geigerschule, die, von Italien durch Tartini und Pugnani ausgegangen, in Frankreich durch Baillot, K. und Rode ihre Pflege und grossartige Entfaltung, und in Deutschland durch L. Spohr ihren Höhepunkt und Abschluss fand, und deren gediegene Klarheit, grossartiger Ton, lange Bogenführung durch die mancherlei interessanten, zum Theil doch mehr blendenden als glänzenden Einzelheiten der Nachfolger Paganini's nicht vergessen gemacht wurden. Einen nachhaltigen Einfluss nach dieser Richtung hin haben auch seine classisch zu nennenden Etuden ausgeübt, welche noch auf lange hinaus eine der wesentlichsten Grundlagen für das Studium des gediegenen Violinspiels bilden werden. Vieles Vorzügliche ist auch in seinen 16 Violinconcerten, seinen Violinduetten, Quartetten und Streichtrios, seinen Sonaten für Violine und Bass, Violinsolos u. s. w. enthalten. An der grossen Violinschule des Pariser Conservatoriums ist er einer der Hauptmitarbeiter gewesen. Der Vollständigkeit wegen seien auch noch folgende seiner Opern aus der Periode von 1801 bis 1826 angeführt, die in jener Zeit nicht ohne Theilnahme aufgeführt worden sind: »*Astianax*«, »*Aristippe*«, »*La mort d'Abel*«, »*La princesse de Babylone*«, »*Jadis et aujourd'hui*«, »*François I.*«, »*Le camp de Sobieski*«, »*Le maître et le valet*«, »*Constance et Théodore*«, »*Ipsiboé*«. Seine letzte Oper führte den Namen »*Mathilde*«, welche jedoch das ihren Componisten schwer bekümmernde Loos traf, dass sie zur Aufführung nicht angenommen wurde. Das schönste Denkmal, dauernder als Stein und Erz, hat Beethoven dem französischen Meister errichtet, dem er seine grossartige Duo-Sonate op. 47, die sogenannte Kreutzer-Sonate widmete, welche mit dazu beitragen wird, den Namen K. für alle Zeit lebendig zu erhalten.

Kreuz (ital.: *diesis;* französ.: *dièse*), s. Erhöhungszeichen und Versetzungszeichen.

Kreuzwirbel, eine auf den Pauken als eine Art Kunststück gepflegte Schlagmanier.

Kreysig, Friedrich Ludwig, berühmter praktischer Arzt und medicinischer Schriftsteller, geboren am 7. Juli 1770 zu Eilenburg bei Leipzig, studirte seit 1792 auch in Pavia. Nach seiner Rückkunft, 1795, wirkte er erst als Privatdocent in Leipzig, dann als Professor in Wittenberg. Im J. 1803 folgte er dem Rufe als kurfürstl. Leibarzt nach Dresden und begleitete den Kurfürsten, nachmaligen König Friedrich August auf dessen Reisen, sowie auch 1813 in die Gefangenschaft. Er starb am 4. Juni 1839 in Dresden. Von seinen zahlreichen grösseren und kleineren Schriften gehört eine akustische Abhandlung hierher, betitelt: »*Aristotelis de soni et vocis humanae natura atque ortu theoria cum recentiorum decretis comparata*« (Leipzig, 1793).

Kridel, Johann Christoph, Orgelspieler und Componist, war um 1700 als Organist zu Rumburg in Böhmen angestellt und veröffentlichte von seiner Composition: »Neueröffnetes Blumen-Gärtlein in sechs Concerten *a voce sola con* 2 *Violini*« (Bautzen, 1706). Seine erste Gattin war Adelheid Cotta in Stuttgart.

Krieg, Adam, achtungswerther deutscher Tonkünstler, geboren am 30. Septbr. 1785 zu Rabensburg in Unterösterreich, war seit 1808 Geistlicher und Chorregent im Stifte Melk. Durch geschickte und unermüdliche künstlerische Thätigkeit brachte er es dahin, dass das dort bestehende Orchester und der Gesangschor eine bemerkenswerthe Stufe der Leistungsfähigkeit erreichten.

Kriegel, Christian Friedrich Wilhelm, eifriger Musikfreund, war zu Ausgang des 18. Jahrhunderts Cancellist bei dem geheimen Finanzcollegium zu Dresden, in welcher Eigenschaft er sich gleichzeitig durch Sammlung und Herausgabe von Liedern und Gesängen beliebter und anerkannter Componisten

seiner Zeit, wie Naumann, Schuster, Seidelmann, Teuber und Weinlig vortheilhaft bekannt machte. Von diesen Ausgaben erschien die erste Sammlung mit 30 Liedern 1790 und die zweite mit 38 Liedern 1792 in Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Ausserdem hat er eine musikalische Zeitschrift für Clavier und Gesang, betitelt »Apollo« (Leipzig, 1796), herausgegeben.

Krieger, Adam, bemerkenswerther deutscher Orgelspieler und Componist, geboren am 7. Jan. 1634 in der Festung Driesen (Neumark), erhielt seine musikalische Ausbildung sowohl im Orgelspiel als auch in der Theorie von dem berühmten Organisten und Kapellmeister Samuel Scheidt in Halle. Dieser starb am 25. März 1654, und der erst zwanzigjährige K. wandte sich nach Dresden, um seine Studien unter Schütz fortzusetzen. Wann er in die kurfürstl. Kapelle daselbst als Organist eingetreten, war nicht zu ermitteln; vor 1657 nicht, denn noch in dem Mitgliederverzeichniss vom J. 1656 wird sein Name nicht erwähnt. Da nun aber ein solches zwischen 1656 und 1662 nicht zu finden war, lässt sich das Jahr seiner Anstellung nicht bestimmen. Nach Gerber (»Neues Tonkünstlerlexikon« III. S. 121) gab K. noch im J. 1656 als ein der freien Künste Beflissener folgendes Werk heraus: »Arie für 2 Discantstimmen, nebst einem Ritorn. von 2 Violen, uf J. Gottfr. Olearii, Magisterium (Leipzig, 1656, 1 Bogen in fol.)«. Er wird wohl in die Stelle des Hoforganisten Klemm, der 1660 gestorben sein dürfte, gerückt sein. Leider starb der vortreffliche Künstler schon am 30. Juni 1666, Abends zwischen 8 und 9 Uhr. In der »Historischen Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst« von W. C. Printz heisst es (S. 146): »Um das J. 1662 und kurz hernach sein in der Churfürstlichen Sächsischen Capelle unterschiedliche hochgeschätzte Musici gewesen, unter denen Adam Krieger in dem *stylo Melismatico* fürtrefflich war.« Das einzige Werk K.'s, welches sich erhalten, hat folgenden Titel: »Herrn Adam Krieger's, Churf. Durchl. zu Sachsen etc. wohlbestalt gewesenen Cammer- und Hofmusici, Neue Arien, In 5 Zehen eingetheilet, von Einer, Zwo, Drey und Fünf Vocal-Stimmen, benebst ihren Rittornellen, auf zwey Violinen, zwey Violen, und einem Violon, sammt dem *Basso Continuo*, zu singen und zu spielen. So nach seinem Seel. Tode erst zusammengebracht, und zum Druck befördert worden (Dresden, 1667. fol.)«.

In Dresden erschien 1676 unter demselben Titel, derselben äusseren Erscheinung und demselben Portrait eine zweite, mit zehn Arien vermehrte Ausgabe. Die erste Stimme, der auch zugleich die bezifferte Bassstimme untergelegt ist, enthält auf zwei Blättern ein Vorwort ohne Unterschrift und ein deutsches Lobgedicht auf den Sänger von dem Bibliothekar D. Schirmer, mit dem K. in vertrauten Verhältnissen gelebt zu haben scheint. Die erste Stimme enthält noch ein Sonett K.'s »an seine Poesie« und sein wohlgelungenes Portrait mit einem aus acht Zeilen bestehenden lateinischen Lobgedichte Schirmer's. In der Unterschrift wird er *Poeta et Musicus Nri. Seculi Excellentis: Sereniss: Sax: Elect: Organ: In Cam. Priv:* genannt. Dem Bilde nach muss er eine gar stattliche Persönlichkeit gewesen sein. K.'s Talent als Dichter und Componist war bedeutend: »Frisch und munter, traurig und heiter, kräftig und ungekünstelt strömten seine Lieder hervor, und Wort und Ton fanden sich stets auf das Innigste vereint. Schwärmerisch und sehnsüchtig klagte er der Liebe Schmerzen, und bei dem schäumenden Pokale vermochte er Weisen zu ersinnen, die heute noch die allgemeine Freude zu erhöhen im Stande sind. Seine Lieder gehören zur Gattung der Gesellschaftslieder, und die Liebe und der Wein sind die Gegenstände, die ihm immer Veranlassung gegeben haben, in die Saiten zu greifen. Ebenso natürlich und ungezwungen wie zu dem Liede die Worte, gestaltete sich bei K. die Tonfolge, und eng schmiegen sie sich an einander an.« Eine seiner lieblichsten Melodien ist (wahrscheinlich das letzte weltliche Lied) als Choral in die protestantische Kirche übergegangen: »Nun sich der Tag geendet hat«. C. F. Becker's »Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte, Worte und Töne dem Originale entlehnt«, enthalten

dieses und noch drei andere Lieder des Meisters. Als Organist mag K. ebenfalls keinen unbedeutenden Rang eingenommen haben, da er schon so jung in eine so berühmte Kapelle kam. Folgende Worte eines Zeitgenossen deuten darauf hin: »Verehre den seeligen Krieger in seinem Grabe als einen seiner Zeit weitberuffensten Musicum, von dem billig gebrauchet werden kann, was einsten eine hohe fürstliche Person von seinem Lehr-Meister Samuel Scheiden zu Halle gesprochen: ‚Ach schade und immer schade, dass diese Hände dermalen einst verfaulen sollen'.« Als Künstler wie als Dichter scheint K. immer willkommen gewesen zu sein. Manches seiner Gedichte schrieb er auf Ansuchen »grosser und vornehmer Leute« und er wusste sich stets damit »der Hände, Gunst und Gewogenheit hoher Personen« zu versichern (vgl.: »Der Hoforganist Adam Krieger in Dresden von C. F. Becker« — Neue Zeitschrift für Musik 1849, No. 39. 40 —, sowie Fürstenau »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden« I. S. 153 flg.). M. F.

Krieger, Ferdinand, verdienstvoller deutscher Theoretiker, Musikschriftsteller und Kenner der musikalischen Pädagogik sowie der älteren Musik, wurde am 8. Jan. 1843 zu Waldershof an der oberfränkischen Grenze geboren. Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er durch den dortigen trefflich musikalisch gebildeten Lehrer Joh. Moller. Im J. 1862 begab sich K., eigener Neigung folgend, an das Lehrerseminar in Eichstätt, wo er durch seinen besonderen Fleiss und sein ernstes Streben nach gründlicher Bildung vor allen übrigen Zöglingen glänzte. Nach erlangtem Absolutorium siedelte K. nach München über, um am königl. Conservatorium der Musik daselbst höheren Musikstudien obzuliegen. Im J. 1867 nahm er die ihm übertragene Stelle eines Lehrers der Musik an der königl. Präparanden-Anstalt in Regensburg an, wo er sich unter der Leitung des bekannten Theoretikers und Schriftstellers Dom. Mettenleiter weiter bildete. Von seinen trefflichen musikpädagogischen Werken sind namentlich hervorzuheben: »Die Elemente des Musikunterrichts« (Leipzig, bei C. Merseburger); »Die Lehre der Harmonie nach einer bewährten praktischen Methode« (Erlangen, bei A. Deichert); »Technische Studien für das Violinspiel«, Hrn. Ferd. David gewidmet (Leipzig, bei R. Forberg); »Technische Studien im Umfange einer Quint für das Pianofortespiel, nebst einer Anleitung zur künstlerischen Hand- und Tonbildung« (Nürnberg); »Der rationelle Musikunterricht, Versuch einer musikalischen Pädagogik und Methodik« etc.

Krieger, Johann Philipp, bedeutender deutscher Componist, geboren am 26. Febr. 1649 zu Nürnberg als Sohn eines Teppichfabrikanten, erhielt eine gute Schulbildung und lernte daneben von seinem achten Jahre an bei J. Drechsel Clavierspiel und bei Gabriel Schütz mehrere andere Instrumente. Um sich musikalisch weiter zu bilden, ging er um 1666 nach Kopenhagen, studirte daselbst bei dem berühmten Organisten J. Schröter Clavier- und Orgelspiel und beim Kapellmeister K. Förster die Composition. Einen Ruf in die königl. Kapelle musste er ablehnen, um, dem Willen seiner Eltern gemäss, nach fünfjähriger Abwesenheit in die Heimath zurückzukehren. In Nürnberg trat er unter allgemeinem Beifall als Clavierspieler auf, kam dann als Kammercomponist nach Bayreuth und wurde, nach Coler's Tode, auch markgräfl. Kapellmeister. Vom Markgrafen geschätzt, wurde ihm, als die Kapelle 1672 aufgelöst ward, sein Gehalt belassen, bis der Souverain von Bayreuth aus dem französischen Kriege zurückgekehrt sein würde. K. benutzte diesen Umstand, um eine Kunst- und Studienreise nach Italien anzutreten und sich bei Rosenmüller und Rovetta in Venedig, bei Abbatini und Bernardo Pasquini in Rom u. s. w. tiefere musikgelehrte Unterweisungen geben zu lassen. Vom Markgrafen endlich zurückberufen, spielte er auf der Rückreise wiederholt vor dem Kaiser Leopold I. in Wien mit solchem Erfolge, dass er nicht nur reiche Geschenke erhielt, sondern auch in den Reichs-Adelstand erhoben wurde. Lange liess es ihn nun nicht mehr in den beschränkten Verhältnissen von Bayreuth; er lebte

einige Zeit als Kapellmeister in Kassel und folgte endlich einem Rufe des herzogl. Administrators als Vicekapellmeister und Hoforganist nach Halle a. S. Auf einem Ausfluge von dort nach Dresden hörte ihn der Herzog Johann Adolph von Sachsen-Weissenfels und bewog ihn, sein Hofkapellmeister zu werden. Als solcher starb K. nach einem noch langen und thätigen Leben am 6. Febr. 1725 zu Weissenfels. In Eisenberg, Braunschweig, auch in Dresden, wohin er häufig Einladungen erhielt, componirte er für die betreffenden Höfe viele Tonwerke und auch Opern; selbst in Hamburg wurden Opern von ihm aufgeführt, so »Der Wettstreit der Treue«, »Hercules« (in zwei Theilen) u. s. w. Veröffentlicht hat er mehrere Hefte Sonaten op. 1 und 2 für zwei Violinen und Bass, einige Sammlungen von Arien (u. A. aus seinen Opern »Flora«, »Cecrops« und »Procris«); »Lustige Feldmusik auf vier blasende oder andere Instrumente gerichtet«, sechs Ouverturen und Suiten enthaltend, und »Musikalischer Seelenfriede, publiciret in Teutschen und Lateinischen Psalmen, wie auch andern Texten, bestehend: In 20 Stücken *a* 3, *voce sola*, mit 1 und 2 Violinen u. s. w.« (Nürnberg, 1697; 2. Aufl. 1707). — Sein Sohn, Johann Gotthilf K., geboren am 13. Septbr. 1687 zu Weissenfels, erhielt von seinem Vater und auf der Stadtschule seiner Geburtsstadt von dem Cantor Joh. Sam. Bayer guten musikalischen Unterricht. Vom Gymnasium in Weissenfels ging er 1706 behufs Studiums der Rechte nach Halle und nahm dort bei Zachau noch Unterricht im Clavierspiel und in der Composition. Ein Semester lang, von 1710 bis 1711, war er noch in Leipzig und wurde dann vom Herzog Johann Georg zum Regierungs-, Consistorial- und Amtsadvocaten in Weissenfels ernannt. Trotz seiner juristischen Geschäfte fand er noch Zeit, auch seinen Vater in dessen Amtsthätigkeit, besonders als Clavierspieler bei Kirchen- und Tafelmusiken, tüchtig zu unterstützen. Im J. 1712 gab er sogar die Advocatur ganz auf, wurde Hoforganist und nach dem Ableben seines Vaters 1725 dessen Nachfolger als Kapelldirektor, in welchem Amte er in den 1740er Jahren gestorben ist. Componirt hat auch er gewiss mancherlei, jedoch ist keines seiner Werke bekannt geblieben, mit Ausnahme einer vierstimmigen Motette, welche sich in der königl. Bibliothek zu Berlin befindet.

Krieger, Johann, ein jüngerer Bruder des obigen Johann Philipp K., geboren am 1. Jan. 1652 zu Nürnberg, erhielt als Sebalduschüler und Chorsänger Gesangunterricht von Heinr. Schwemmer und trieb sieben Jahre lang bei Caspar Wecker, von 1661 an, auch eifrig Clavierspiel. Um auch die Composition gründlich zu studiren, begab er sich zu seinem Bruder Johann Philipp und wurde auch dessen Nachfolger als Hoforganist zu Bayreuth. Ein unangenehmer Streit mit den Italienern der dortigen Kapelle nöthigte ihn, seine Entlassung zu nehmen, und er privatisirte hierauf in Nürnberg. Von hier ging er nach Halle und wurde dann um 1678 gräfl. reuss'scher Kapellmeister in Greiz. Drei Jahre später, nach dem Tode des Grafen, ging er nach Weissenfels und wurde, kaum dort angekommen, als herzogl. Kapellmeister nach Eisenberg berufen. Aber noch in demselben Jahre (1681) erhielt er einen Ruf als Organist und Musikdirektor an der Johanniskirche in Zittau, dem er folgte. Zwanzig Jahre später wurde ihm auch noch die Organistenstelle an der Petri- und Paulskirche daselbst übertragen, und er starb am 18. Juli 1736 in Zittau. Von seinen zahlreichen Compositionen, besonders Kirchenstücken und Chorälen, sind als gedruckt zu nennen: »Musikalische Ergetzlichkeiten, in Christ. Weissen's Arien von 5 bis 9 Stimmen« (Frankfurt und Leipzig, 1684); »6 musicalische Partien, bestehende in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Doublen und Giquen, nebst eingemischten Bouréen, Minuetten und Gavotten u. s. w.« für Clavier (Nürnberg, 1697); »Anmuthige Clavier-Uebungen in Ricercaten, Präludien, Fugen, einer Ciaconna und einer auf's Pedal gerichteten Toccata« (Nürnberg, 1699). Mattheson rechnet diesen K. in seinem »vollkommenen Kapellmeister« unter die besten Contrapunktisten

seiner Zeit; ein ähnliches günstiges Urtheil fällt Sulzer in seiner »Theorie der schönen Künste« über ihn.

Kriegk, J. J., deutscher Violin- und berühmter Violoncellovirtuose und Componist, geboren am 25. Juni 1750 zu Bebra bei Merseburg, zog, da sein Vater schon früh starb, mit der Mutter nach Meiningen, wo er bereits in seinem zwölften Jahre bei der Hofmusik eine Stelle als Sänger und Violinist erhielt. Neunzehn Jahre alt, nahm er beim Landgrafen von Hessen-Philippsthal Dienste, mit dem er zwei Mal nach Holland kam, wo es ihm so gefiel, dass er 1773 als erster Violinist bei der Oper in Amsterdam eintrat. Schon 1774 aber reiste er mit dem Marquis von Taillefer nach Paris, nahm bei Duport dem Jüngeren Violoncellounterricht und widmete sich fortan vorzugsweise diesem Instrumente. Nach einjährigem wohlbenutzten Aufenthalte in Paris, während dessen er auch als Concertspieler grossen Beifall gefunden hatte, war er vier Jahre lang als Violoncellist beim Prinzen von Laval-Montmorency und kehrte mit ganz bedeutendem Virtuosenrufe nach Meiningen zurück, wo er erst als Kammermusicus und 1798 als Concertmeister angestellt wurde. Als solcher starb er um 1813 zu Meiningen. Man kennt von ihm einige Concerte sowie Sonaten mit Bassbegleitung für Violoncello, die von Compositionstüchtigkeit zeugen.

Kriegslieder (französ.: *Chants guerriers*) nennt man eine Gattung von Liedern, deren Text und Melodie Kriegsthaten verherrlichen und Entflammung des Muthes und der Begeisterung bezwecken, wie »Lützow's wilde Jagd«, »Frisch auf, zum fröhlichen Jagen«, »Der Gott, der Eisen wachsen liess«, oder die Marseillaise, Parisienne u. s. w. S. auch Marsch.

Kriegsmusik oder Feldmusik, s. Militairmusik.

Kriegstein, Melchior, einer der ersten deutschen Notendrucker, lebte um 1540 zu Augsburg und veröffentlichte daselbst 1540 und 1545 zwei Sammlungen von Compositionen berühmter Meister seiner Zeit, bemerkenswerth dadurch, dass die Noten derselben keine Formschneiderarbeit mehr waren, sondern schon aus beweglichen Typen bestanden (vgl. Stetten's »Kunstgeschichte« S. 43).

Krifft, William **de,** englischer Dilettant und als solcher fertiger Clavierspieler und gewandter Componist, geboren um 1765 in Grossbritannien, war ein Schüler von Clementi und liess sich mit grossem Beifall öffentlich hören, u. A. auch im Febr. 1791 zu Coblenz, wo er zugleich eine Sinfonie seiner Composition aufführen liess. Seit 1793 war er wieder in London. Er hat, so viel man weiss, Sinfonien, ein *Stabat mater* u. s. w. componirt, ebenso viele Sonaten mit und ohne Begleitung, welche im Druck erschienen sind.

Krigar, Hermann, begabter Pianist, Componist und Dirigent, geboren am 3. April 1819 zu Berlin, folgte ziemlich spät, da er bereits Malerstudien begonnen, seiner eigentlichen Neigung, höhere Musikstudien zu machen und benutzte nach gefasstem Entschlusse mit dem grössten Vortheil den Unterricht Mendelssohn's, Schumann's, Hauptmann's, Fink's und J. Knorr's in Leipzig. Nach Berlin 1845 zurückgekehrt, begann er als Musiklehrer und Componist zu wirken, zugleich aber auch als scharfer, geistvoller Kritiker, indem er für die Gubitz'schen »Blätter für Dramatik, Theater und Musik« bis 1848 den musikalischen Theil besorgte. Später lieferte er auch der »Neuen Berliner Musikzeitung« manchen trefflichen Aufsatz und manche gute Kritik. Im J. 1852 stiftete er einen Gesangverein, der lange bestand, und leitete von 1854 bis 1857 mit Auszeichnung die »Neue Berliner Liedertafel«, für die er viele Männerchöre componirte. Im J. 1857 wurde er zum königl. Musikdirektor ernannt und später in den königl. musikalischen Sachverständigen-Verein gezogen, trat aber sonst nur noch selten an die Oeffentlichkeit. Von 1873 bis 1875 redigirte er einen »Musiker-Kalender« (Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock), mit welchem er eine neue, zeitgemässe Idee in Anregung gebracht hat. Componirt hat K. die Musik zu einigen Schau- und Liederspielen,

ferner Motetten, Psalme, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, sowie Claviersachen, von welchen Arbeiten einige dreissig Werke im Druck erschienen sind, denen eine tüchtige musikalische Bildung nachzurühmen ist.

Krille, Gottlob August, guter deutscher Kirchencomponist, geboren 1778 zu Wehlen in der sächsischen Schweiz, war Musikdirektor und Cantor an der Kreuzkirche zu Dresden und starb als solcher daselbst am 14. Octbr. 1813. Er hat zahlreiche Cantaten, Motetten und andere Gesänge geschrieben, die ihres fliessenden und sangbaren Styls wegen sehr geschätzt wurden.

Krimershoff, Johann Wilhelm, berühmter deutscher Orgelbauer, aus Düsseldorf gebürtig, baute u. A. 1800 für die St. Lambertikirche in Oldenburg nach eigenem, scharfsinnigem Systeme ein grosses Werk mit vier Manualen, Pedal und 47 Stimmen, das zu den schönsten seiner Zeit gehört und seiner Geschicklichkeit zur besonderen Ehre gereicht. In Folge dieses wohlgelungenen Baues verlegte K. 1801 seine Werkstätte nach Oldenburg, wo ihm ein Privilegium für gewisse neue Zusammensetzungen von Orgeltheilen ertheilt wurde.

Krings, Elise, vorzügliche deutsche Harfenvirtuosin, geboren um 1808 zu Heidelberg, war eine Schülerin F. J. Nadermann's und erregte auf Concertreisen in Deutschland allgemeine Bewunderung, besonders 1829 in Wien, wo sie sich öfter hören liess.

Kritik (aus dem Griech.) heisst zunächst die Prüfung und Beurtheilung eines Gegenstandes, namentlich wenn sie gründlich und ausgeführt ist; dann die Fähigkeit oder Kunst der Beurtheilung gewisser Gegenstände, und endlich die Wissenschaft für die Beurtheilung derselben, oder die wissenschaftliche Darstellung der aus der Natur eines Gegenstandes hervorgehenden Regeln, nach welchen seine Wahrheit beurtheilt werden kann. Jede K. setzt einen Gegenstand als gegeben voraus, als gründliche Beurtheilung und Beurtheilungskunst aber auch eine Theorie, durch welche die Idee eines Gegenstandes entwickelt wird; denn die vollkommene Beurtheilung kann nur aus wissenschaftlich klarer Einsicht in das Wesen eines Gegenstandes entspringen. Dem Gegenstande (Objekt) nach ist daher die K. ebenso verschieden, wie die freie Thätigkeit selbst; besonders aber bezieht sie sich auf die höchsten Gegenstände und Aeusserungen menschlicher Thätigkeit: Kunst, Wissenschaft, Gesinnungen, sammt dem daraus hervorgehenden Handeln im weiteren Sinne. Die Kunstkritik insbesondere untersucht den inneren, idealen oder ästhetischen Werth des vorliegenden Kunstwerkes und heisst in diesem Sinne ästhetische K., oder beurtheilt nur die äussere, körperliche und mechanische Bearbeitung, die regelmässige Anwendung der Darstellungsmittel und Werkzeuge der Kunst und heisst dann technische K. Arbeiten die schaffenden Kunstkräfte bei ihrer Behandlung der rohen Masse heraufwärts, indem sie sie bis zu ihrer vollkommenen Erscheinung, bis zum schönen Eindruck veredeln, so macht die K. den umgekehrten Weg, indem sie beim Eindruck anfängt und so gegen die Technik herabsteigt. Die wahre K. muss, alle Einseitigkeit verbannend, stets nach dem Maassstabe beurtheilen, den die Kunst selbst an ihre Produkte legt. Der gründliche Kritiker und Kunstrichter unterscheidet sich in dieser Beziehung von dem Kritikaster oder Afterkritiker, dessen Urtheil ohne objektiven Grund und ohne Nothwendigkeit ist, oder sich auf willkürliche und conventionelle Gesetze, oder endlich nur auf Kleinigkeiten und anscheinende Fehler gründet, und somit nicht die Natur der Sache, sondern sein individuelles Besserwissenwollen geltend macht. Solche und ähnliche Fehler haben dem Namen der K., sowie dem Geschäfte des Kritisirens eine verdächtige und verdächtigte Bedeutung gegeben. — Der ästhetischen K. ist ihrem ganzen Charakter nach am nächsten verwandt die sittliche K., die sich auf den Werth der Gesinnungen und Handlungen bezieht und in der Ethik ihre Haltepunkte findet, wie die ästhetische K. in der Aesthetik (s. Philosophie der Kunst).

Krochen, Johann, s. Groh.

Krönlein, Joseph, politischer Schriftsteller und gründlich gebildeter Musikliebhaber, lebte in Karlsruhe, zuletzt als Chefredakteur der »Karlsruher Zeitung«. Als solcher starb er am 12. März 1874 ohne vorangegangene Krankheit plötzlich am Herzschlage. Er hinterliess eine Oper, »Magellone«, deren Composition er sich in seinen Mussestunden seit einer Reihe von Jahren gewidmet, und die er als sein eigentliches Lebensziel betrachtet hatte. Dieselbe gelangte einen Monat nach K.'s Tode an der Hofbühne zu Karlsruhe unter bedeutender Theilnahme zur Aufführung und fand grossen Beifall.

Kröpfen, Kröpfung, s. Kropf und Gekröpfte Pfeifen.

Krogulski, Joseph, polnischer Kirchencomponist, geboren im J. 1817 in Tarnow (Galizien), war der Sohn des Kirchencomponisten und Chordirektors Michael K., der im J. 1859 starb. Den ersten Unterricht in der Musik überhaupt und Pianoforte insbesondere erhielt er von seinem Vater und machte solche rasche Fortschritte, dass er schon im J. 1825 öffentlich in Warschau auftreten konnte und durch den Vortrag des Hummel'schen *A-moll*-Concertes Sensation erregte. Im J. 1839 wurde er zum Chorregenten bei den Piaristen und Gesanglehrer bei den barmherzigen Schwestern ernannt. In dieser Stellung widmete er sich hauptsächlich der Composition und gab sein Werk: »*Zbiór śpiewów kościelnych*« (Sammlung von Kirchengesängen), worin sich zehn mehrstimmige Messen mit Orgelbegleitung befinden, heraus. Ausserdem schrieb er Vespern, den 132. Psalm, drei Hymnen, ein Charfreitagsoratorium (Passionsmusik), ein Miserere, ein Requiem, zwei Cantaten, von denen die zu Ehren des heil. Joseph Kolosantius, Gründers des Piaristenordens, für Chöre und Orchester geschriebene und unter dem Titel »*Karawana*« bekannte Cantate, die im J. 1835 aufgeführt wurde, sehr bemerkenswerth ist. Ausserdem schrieb er Sonaten (Karl Kurpiński gewidmet), zwei Quartette (op. 2 und 8), Variationen, Rondos, Tänze u. s. w. und starb bereits am 9. Jan. 1842 in Warschau. Seine Kirchencompositionen sind noch immer hochgeschätzt, und seine Thätigkeit als Kirchencomponist wurde in einer eigenen Broschüre: »*Josef Krogulski, jako kompositor religijny*« (Warschau, 1843) von J. M. Wišlicki gewürdigt. M—s.

Krohn, Kaspar Daniel, fertiger deutscher Orgelspieler und gründlich gebildeter Componist, war um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts Organist an der Petri- und an der Johanniskirche zu Hamburg und stand als solcher in hohem Ansehen. Von seinen Compositionen erschienen Sonaten, Sonatinen und Variationen für Clavier.

Kroll, Franz, vorzüglicher und erfahrener deutscher Pianist und Musiklehrer, geboren 1820 in Bromberg, studirte das höhere Clavierspiel hauptsächlich bei Fr. Liszt in Weimar. Seit 1849 lebt er in Berlin, mit Pianoforteunterrichtsertheilung sowie mit musikalisch-pädagogischen Arbeiten beschäftigt und war von 1863 bis 1864 Lehrer am Stern'schen Conservatorium daselbst. Seine Compositionen haben keinen grösseren Erfolg gehabt; dagegen erfreuen sich seine Ausgaben fremder Werke, besonders des »Wohltemperirten Claviers« von Joh. Seb. Bach, sowie seine kritisch revidirte und mit Anmerkungen versehene Sammlung älterer und neuerer Claviermusik (Berlin, 1867 u. flg.) eines wohlverdienten Ansehens.

Krollmann, Anton, deutscher Flötenvirtuose und gewandter Componist, geboren am 3. Juni 1798 zu Seulingen, einem Dorfe bei Göttingen, als Sohn des dortigen Amtsmusicus, der ihn auch musikalisch zu unterrichten begann. Unterweisung im Generalbass erhielt K. von dem Musiklehrer Hönecke in Celle, in welche Stadt sein Vater versetzt worden war. In Concerten im Hannover'schen, Braunschweig'schen, sowie am Rheine errang er als Flötist grossen Beifall. In den 1830er Jahren befand sich K. in Hannover, angestellt als Musikchef beim Garde du Corps-Regimente und war als Musiklehrer sehr gesucht. Auch seine Compositionen für Clavier, für Flöte und andere Blasinstrumente waren beliebt.

Krome, deutsche Wortbildung des italienischen *Croma* (s. d.), bedeutet so viel wie Achtelnote.

Krommer, August, tüchtiger deutscher Violinist und Instrumentalcomponist, geboren 1807 in Wien, war in der kaiserl. Hofkapelle angestellt. Von seinen Compositionen waren einige Ouverturen mit Erfolg öffentlich aufgeführt worden, als er selbst am 27. März 1842 in Wien starb.

Krommer, Franz, tüchtiger deutscher Violinvirtuose und bemerkenswerther Componist, geboren 1759 zu Kamenitz in Mähren, verdankte seinem eigenen Streben in theoretisch-praktischer Hinsicht das meiste, indem er zum ersten und einzigen Lehrer nur seinen Oheim, den Regenschori zu Turas hatte, der ihn zum Organisten erzog. Als Violinist kam er zunächst in die Kapelle des Grafen Ayrum nach Simonthurn in Ungarn, wurde später Chordirektor in Fünfkirchen, dann Musikchef beim Regiment Karoly und ging endlich mit dem Fürsten Grassalkowitz als dessen Kapellmeister nach Wien. Als der Fürst daselbst starb, fand K. sein gutes Auskommen als Musiklehrer und durch den Ertrag seiner sehr beliebt gewordenen Compositionen. Auf einflussreiche Empfehlung hin erhielt er die Stelle eines kaiserl. Thürhüters, die jedoch seine musikalischen Arbeiten nicht aufhob, und nach Koželuch's Tode (1818) die eines Kammerkapellmeisters und Hofcompositeurs. Den Kaiser begleitete er nach wie vor auf dessen Reisen durch die Kronländer und nach Italien und fand überall ehrenvolle Aufnahme. Er starb inmitten fleissiger Compositionsthätigkeit am 8. Jan. 1831 in Wien. — Seine die Hundertzahl weit übersteigenden Compositionen bestehen in Messen, Motetten und anderen Kirchenstücken, in Sinfonien, Sachen für Harmoniemusik, Concerten und Sonaten für alle gangbaren Instrumente, endlich in Trios, Quartetten und Quintetten für Streich- und Blasinstrumente, Violinduetten u. s. w. Namentlich seine Quartette für Blasinstrumente stehen noch immer mit obenan in der betreffenden Literatur. Der Charakter seiner Werke ist vorwiegend hausbacken, aber heiter und jovial, voller Feuer und frappanter Modulation und reich an nicht entlehnten gefälligen Ideen.

Kropf bedeutet in der Fachsprache der Orgelbauer: 1) die aus jedem Balge nach dem Hauptkanale hingehende kurze Windröhre. An dieser befinden sich im Hauptkanale die Kropf- oder Kanalventile 2) Ein kurzes Stück Röhre (Kropfstück), das mit dem Kanale verbunden wird, um ihm eine andere als geradeaus laufende Richtung zu geben (s. Gebrochener Kanal). 3) Der schiefe Ansatz am oberen Theile einer Pfeife, welcher ihrer Mündung eine andere Richtung als die vom Pfeifenfusse nach oben hin (also geradeaus) giebt. Dies Kröpfen (die Kröpfung) wird da nothwendig, wo es an Höhe fehlt, um eine geradeaus laufende Pfeife aufzustellen. Offene Pfeifen verlieren durch das Kröpfen ein wenig an Tonstärke, gedeckte Pfeifen hingegen nicht, selbst wenn sie zwei Mal gekröpft sind. Besteht die Kröpfung eines Kanals (die übrigens winddicht und deshalb doppelt und glatt beledert sein muss) aus zwei K.stücken und sind diese knieartig mit einander verbunden, so heisst sie Knie (s. d.).

Kropfgans, eine Familie von berühmten Lautenvirtuosen. Der Vater derselben, Johann K., geboren am 12. Septbr. 1663 zu Neustadt in Oesterreich, siedelte als Kaufmann nach Breslau über, wo er noch 1732 lebte und seines Lautenspiels wegen sehr geschätzt war. Er unterrichtete auch seine Kinder auf diesem Instrumente, nämlich: 1) Johann K., geboren am 13. Octbr. 1708 zu Breslau, der, nachdem er bei dem berühmten Lautenisten Sylphius Weiss sich völlig ausgebildet hatte, bei dem Grafen Brühl in Dresden Anstellung erhielt. Nach dem Tode desselben zog er nach Leipzig und wurde 1769 bei dem dortigen grossen Concert als Lautenist angestellt, als welcher er auch gestorben ist. Er war auch ein sehr beliebter Componist für sein Instrument; jedoch hat er nur drei Solos veröffentlicht. — 2) Johanna Eleonore K., geboren am 5. Novbr. 1710 zu Breslau, erfreute sich eines bedeutenden

Lokalrufs und starb daselbst um 1770. — 3) Johann Gottfried K., geboren am 17. Decbr. 1714 zu Breslau, führte nach dem Tode seines Vaters anfangs dessen Geschäft fort, liess sich aber dann sehr erfolgreich auf Concertreisen hören und starb 1775 zu Breslau. Componirt scheint er nichts zu haben.

Kropfstück, s. Kropf.

Krotalon (griech.: *κρόταλον*, latein.: *crotalum*), d. i. die Klapper, Klingel, war ein von den Römern und Griechen sehr häufig angewandtes Klapperinstrument, bestehend aus zwei Stücken Rohr oder Blech, die wie Castagnetten (s. d.) mit einander verbunden waren und, in jeder Hand ein Paar, verwerthet wurden. Auch noch in der christlichen Zeit im Abendlande sehr beliebt, erhielten sie besonders durch Frauen beim Tanze ihre Anwendung. Die Klapphölzer im alten Aegypten scheinen zu dem K. das Muster gegeben zu haben, das allmälig verkleinert wurde, in der christlichen Zeit jedoch, besonders im 14. Jahrhundert, an Grösse oft die ursprüngliche Gestalt noch weit überbot. Die dienenden Frauen, welche vorzugsweise dies Instrument behandelten, hiessen bei den Römern *Crotalistrae.* O.

Kroumata (griech.) war in antiker Zeit der Gattungsname aller bei den Griechen gebräuchlichen Schlaginstrumente, die wir, von derselben Sprachwurzel abgeleitet, krustische Instrumente (s. d.) zu nennen pflegen.

Krücke, Stimmkrücke, Drückel, Drücker, Rasette, ist ein gehörig starker, vollkommen gerader, glatt geschliffener und gut gehärteter Draht von Messing, mit dem die Zungenpfeifen in der Orgel gestimmt werden und der, im Fuss einer Pfeife angebracht, zugleich die messingene Zunge des Mundstücks dieser Pfeife, indem er sich gegen sie drückt, in ihrer Lage auf dem Schnabel erhält. Die Benennung dieses Werkzeugs entstand aus der krückenartigen Biegung, welche sich stets am unteren Ende desselben befindet und die sich so federnd an die Zunge eines Mundstücks anlegt, dass sie auf dem Orte, wo sie hingebracht ist, feststehend bleibt. Die Länge der K. muss der Breite der Zungen, die sie festhalten sollen, ganz gleich sein.

Krüger-Aschenbrenner, Auguste, berühmte deutsche Sängerin, geboren am 5. März 1797 zu Frankfurt a. M., war die Tochter der hochgeschätzten Schauspielerin Engst, wurde aber nach dem frühen Tode ihrer Mutter von der Schauspielerin Aschenbrenner in Stuttgart adoptirt und für die Bühne gebildet. In Kinderrollen trat sie zeitig auf der Stuttgarter Hofbühne auf, und Danzi war es, der ihre klang- und umfangreiche Stimme sorgfältig ausbildete. Auf ihren Kunstreisen durch Deutschland erlangte sie durch ihren ausgezeichneten Gesang in Verbindung mit ihrer seltenen Körperschönheit und Grazie einen glanzvollen Ruf und verheirathete sich, in Hamburg engagirt, 1816 daselbst mit dem Schauspieler Krüger, von dem sie sich jedoch nach weiteren Gastspielreisen 1819, als sie Primadonna der Hofbühne in Darmstadt geworden war, wieder trennte. Im J. 1831 nach zeitweiliger Auflösung dieses Theaters pensionirt, verehelichte sie sich im Privatleben mit dem grossherzogl. Reisestallmeister von Goldner.

Krüger, Eduard, ausgezeichneter Philologe und Musikgelehrter, geboren um 1808 zu Lüneburg, trieb neben den Universitätsstudien aufs Gründlichste Musik und war früher als Rector in Emden angestellt, von wo aus er als Professor nach Göttingen berufen wurde, ein Amt, das er noch gegenwärtig mit Auszeichnung führt. Von seinen Compositionen sind bis jetzt als gedruckt nur zwei Präludien und eine Fuge bekannt geworden, um so mehr gediegene Aufsätze und kritische Artikel jedoch, von denen sich die meisten in der »Neuen Berliner Musikzeitung« und in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« (bis 1876) befinden. An selbstständigen, ebenfalls sehr schätzbaren Werken veröffentlichte er: »Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst« (Leipzig, 1847) und »System der Tonkunst« (Leipzig, 1866).

Krüger, Gottlieb, deutscher Flötenvirtuose, geboren 1790 zu Berlin

lernte als elfjähriger Knabe ohne fremde Anleitung die Flöte blasen und vervollkommnete sich auf diesem Instrumente so, dass er 1806 bereits öffentlich auftreten konnte und zum Weiterstudium ermuntert wurde. Schon 1810 suchten ihn die besten Kapellen zu gewinnen; er gab der in Stuttgart den Vorzug und trat als Hofmusicus daselbst ein. Seit 1818 königl. Kammermusiker, unternahm er noch einige erfolgreiche Kunstreisen, wirkte aber hauptsächlich in seiner Stellung und als Musiklehrer in Stuttgart sehr verdienstlich. — Sein ältester Sohn, Wilhelm K., geboren 1820 in Stuttgart, ist als ausgezeichneter Pianist und als Componist eleganter Salonstücke in der ganzen Musikwelt bekannt. Schon in seinem zehnten Jahre wurde er in seiner Vaterstadt in Folge erfolgreichen öffentlichen Auftretens allgemein bewundert. Bei Lindpaintner machte er bis in sein 14. Jahr hinein Compositionsstudien und begab sich hierauf, vom König von Würtemberg unterstützt, nach Paris, wo er in zwei Jahren seine virtuosische Ausbildung vollendete und fernere zwei Jahre der Ertheilung von Clavierunterricht und dem Concertspiel widmete. Im J. 1840 unternahm er, nachdem er ein Jahr zuvor den Titel eines königl. würtemberg'schen Hofpianisten erhalten hatte, eine grössere ehrenvolle Kunstreise durch Deutschland und verweilte ein Jahr lang in Berlin, woselbst er unter S. W. Dehn's Leitung den Contrapunkt studirte. Nach längerem Aufenthalte in Stuttgart und wiederholten Concertausflügen von dort aus, fixirte er sich 1845 in Paris und nahm als Virtuose und Clavierlehrer eine angesehene Stellung ein. Durch fast alljährliche Besuche in Deutschland seit 1851 erhielt er sein Andenken auch in der Heimath frisch. Bald nach Ausbruch des deutsch-französischen Krieges, im Juli 1870, traf auch K. die Ausweisungsordre, welche über alle in Paris lebenden Landsleute verhängt wurde, und er kehrte hierauf bleibend nach Stuttgart zurück. Dort wirkt er gegenwärtig in gleicher Stellung wie in Paris, sowie als Professor des Clavierspiels am königl. Conservatorium der Musik. Das geschmackvoll elegante Wesen, das ihn als Pianisten charakterisirt, drückt sich auch ganz und voll in seinen vielen Claviercompositionen aus, von denen einige eine weite Verbreitung gefunden haben. — Ein jüngerer Bruder von ihm, Gottlieb K. wie der Vater geheissen, geboren 1824 in Stuttgart, hat sich zu einem vorzüglichen Harfenvirtuosen ausgebildet, der auf Kunstreisen die grösste Anerkennung gefunden hat. Er ist als Harfenist in der königl. Kapelle zu Stuttgart angestellt.

Krüger, Hugo, eigentlich Hugo Freiherr von Gillern geheissen, tüchtiger deutscher Tenorsänger, geboren 1829 in Breslau, widmete sich anfangs dem Baufach. Auf den Rath der Sängerin Emma Babnigg ging er zum Gesange über und betrat zuerst in Breslau am 27. Novbr. 1850 die Bühne als Lyonel in Flotow's »Martha«. Bald wandte er sich dann nach Berlin, wo er weitere Ausbildung durch den Chordirektor Elsner erhielt und seit dem 1. Jan. 1852 zunächst in kleineren, sodann neben Mantius auch in grösseren Partien (Ottavio, Tamino, Pylades u. s. w.) beschäftigt wurde. Berlin hat sich in der Regel als ein ungünstiger Boden für die ersten dramatischen Versuche von Anfängern bewiesen; das Publikum ist nicht geneigt, die damit verbundenen Unvollkommenheiten lange Zeit zu ertragen; der Mangel an aufmunterndem Beifall steigert die Schüchternheit und Unsicherheit des Anfängers, seiner Entwickelung fehlt die belebende Kraft der Sonne, deren alles Werdende bedarf. Dies Verhältniss stellte sich bald auch bei K. heraus, und es war daher ein richtiger Entschluss von ihm, dass er im J. 1857 nach Dresden ging, wo er schnell sehr beliebt wurde und dadurch mehr Selbstvertrauen und grössere Lebendigkeit gewann. Der Mangel an Tenorstimmen war die Veranlassung, dass er 1858 wieder an die Berliner Bühne berufen wurde, der er bis zu seinem Tode, der am 19. Novbr. 1871 in Folge eines asthmatischen Leidens erfolgte, angehört hat. Seine wesentlichen Vorzüge bestanden in der Schönheit seiner echt lyrischen Stimme, in seiner musikalischen Sicherheit und in der guten Gesangmethode, der er mit unverbrüchlicher Treue folgte. Er ist nie

in jene Verirrungen der Bühne gerathen, die dem Publikum zwar häufig zusagen, von dem wahrhaft Kunstgebildeten aber verabscheut werden. Andererseits hat er freilich auch niemals jene dramatische Lebendigkeit, jene ergreifende Innigkeit des Gefühlsausdruckes erreicht, welche grosse Sänger mit den Bedingungen der Schönheit zu vereinigen wissen. Sein vorzüglichstes Feld war die classische Oper. Seine Leistungen als Tamino, Ottavio, Pylades waren durchweg lobenswerth und verleugneten nie die Grundsätze, auf denen die classische Kunst beruht. Nach seinen Kräften war er auch bemüht, Rollen dieser Art gefühlvoll zu beleben, und es gelang ihm dies gerade in den letzten Jahren seines Lebens in höherem Maasse, als es ihm früher gelungen war. Namentlich wuchsen seine Kräfte an der schwierigen Aufgabe des »Florestan«, die er, so lange sie ihm blieb, mit steigender Vollkommenheit und steigendem Erfolge durchführte.

Krüger, Johann, s. Crüger.

Krufft, Nicolaus, Freiherr **von,** vortrefflicher deutscher Clavierspieler und fertiger, geschmackvoller Componist, wurde am 1. Febr. 1779 zu Wien geboren. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er von seiner Mutter, einer vorzüglichen Musikkennerin und Clavierspielerin, die auch ihre beiden Töchter musikalisch ziemlich weit brachte. Trotz seines ersichtlichen Talentes für die Kunst musste er die Rechte studiren und in den Staatsdienst treten. Alle freie Zeit verwandte er jedoch darauf, um bei Albrechtsberger den Tonsatz gründlich zu studiren. Die Anstrengungen aber, welche aus der Vereinigung treuer Erfüllung seiner amtlichen Obliegenheiten und unausgesetzt eifriger Beschäftigung mit der Musik hervorgingen, untergruben seine ohnehin schwächliche Gesundheit, und er starb am 16. April 1818 in Wien als wirklicher Staatskanzleirath. Von seinen Compositionen sind gute Streichquartette, Sonaten für Clavier mit und ohne Begleitung, Fugen, Capricen, Variationen gleichfalls für Pianoforte, einige Hymnen, Lieder, Gesänge u. s. w. im Druck erschienen.

Krug, geschickter deutscher Orgelbauer, lebte in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts zu Halle a. S. und hat sich durch eine Reparatur an der Domorgel zu Merseburg (1781), sowie 1783 durch Anfertigung der grossen Orgel in der Moritzkirche zu Halle, unter Türk's Aufsicht, welche drei Manuale, 43 Stimmen und 2700 Pfeifen besitzt, einen Namen gemacht.

Krug, Dietrich, vortrefflicher Pianist, Componist und Lehrer seines Instruments, geboren 1821 in Hamburg, erhielt seine höhere pianistische Ausbildung durch Jacob Schmitt und wirkt in seiner Vaterstadt als sehr gesuchter Clavierlehrer. Er veröffentlichte zahlreiche, zum Theil beliebt gewordene Pianofortecompositionen; sein Hauptwerk ist jedoch eine grosse Pianofortesschule in vier Abtheilungen mit sehr zweckmässigen melodiereichen Etuden. — Sein Sohn und Schüler, Arnold K., geboren um 1848 in Hamburg, erhielt als Stipendiat der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. seine höhere musikalische Ausbildung in Leipzig, Köln und Berlin, in welcher letzteren Stadt er seinen bleibenden Aufenthalt nahm und seit 1872 als Pianofortelehrer am Stern'schen Conservatorium wirkt. Veröffentlicht hat er ein talentvoll componirtes Claviertrio, Lieder und Pianofortestücke.

Krug, Friedrich, trefflicher deutscher Baritonsänger und gefälliger Vocalcomponist, geboren am 5. Juli 1812 in Kassel, lernte schon früh Clavierspiel, Gesang und Musiktheorie. Als ebenso tüchtiger Schauspieler wie guter Sänger wirkte er erfolgreich an vielen deutschen Bühnen, besonders in Leipzig, Magdeburg, Kassel und Karlsruhe, in welcher Stadt er 1849 grossherzogl. Hof-Musikdirektor wurde, nachdem schon von 1843 bis 1846 seine Opern »Die Marquise«, »Meister Martin und seine Gesellen« und »Der Nachtwächter« an den genannten Theatern mehrfach zur Aufführung gelangt waren. Auch als Componist von Liedern und mehrstimmigen Gesängen, besonders von Männerchören hat er sich vortheilhaft bekannt gemacht. Gegenwärtig wirkt er noch

als Chordirektor am Hoftheater, Dirigent des Gesangvereins »Liederhalle«, sowie als Gesang- und Pianofortelehrer in Karlsruhe.

Krug, Gustav, tüchtiger Pianist und wohlgebildeter Componist, geboren 1810 in Berlin, studirte daselbst die Rechte, daneben aber auch Clavierspiel und Composition unter der Leitung Ludw. Berger's. Im J. 1845 wurde er Ober-Landgerichtsrath zu Naumburg, in welchem Amte er noch gegenwärtig thätig ist. Er hat Streichquartette, Quartette für Clavier und Streichinstrumente, Claviertrios, ein Duo für Clavier und Violine (vom Norddeutschen Musikverein 1843 preisgekrönt), Sonaten u. s. w. von seiner Composition veröffentlicht und sich dadurch als ein begabter, satzfester Componist zu erkennen gegeben.

Krug, Wilhelm Traugott, angesehener philosophischer Schriftsteller und Aesthetiker, geboren am 22. Juni 1770 zu Radis bei Gräfenhainchen in der preussischen Provinz Sachsen, kam 1782 nach Schulpforte und studirte seit 1788 in Wittenberg, Jena (1792) und Göttingen (1794). Als Professor der philosophischen Facultät in Frankfurt a. O. schrieb er: »Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste« (Leipzig, 1801), ein ebenso wichtiges wie interessantes Werk. Auch in seinen übrigen, erstaunlich zahlreichen philosophischen Schriften hat er die Tonkunst, namentlich die ästhetische Seite derselben, mit Vorliebe behandelt, und im dritten Jahrgang der »Leipziger musikal. Zeitung« S. 57 befindet sich ein Aufsatz von ihm, betitelt: »Einige Bemerkungen über Sprache und Gesang«. K. selbst war seit 1804 Kant's Nachfolger als Professor an der Universität in Königsberg und folgte 1809 einem gleichen Rufe nach Leipzig. Dort starb er am 13. Jan. 1842, ohne bis dahin aufgehört zu haben, philosophische Vorlesungen zu halten.

Krumbholz, Theodor, vorzüglicher deutscher Violoncellovirtuose, geboren am 24. Decbr. 1841 zu Dietendorf im Herzogthume Sachsen-Gotha, machte bei Grützmacher in Leipzig virtuosische Studien auf seinem Instrumente und war Compositionsschüler von M. Hauptmann. Nach Vollendung seiner Musikstudien trat er als Hofmusicus in die herzogl. meiningen'sche Kapelle, aus der er bald in das Gewandhaus- und Theaterorchester in Leipzig berufen wurde. Nach Davidoff's Abgang aus Leipzig wurde K. zum ersten Violoncellisten im Orchester und zum Lehrer seines Instrumentes am Conservatorium ernannt. Im J. 1864 folgte er einer Berufung in die königl. Kapelle zu Stuttgart. Dort wirkt er, zum königl. Kammervirtuosen ernannt, seit einigen Jahren auch als Lehrer am Conservatorium und als Violoncellist des ständigen Streichquartetts, welches der Concertmeister Singer anführt.

Krumbhorn, Kaspar, tüchtiger praktischer und theoretischer Musiker und Componist, geboren am 28. Octbr. 1542 zu Liegnitz, verlor im dritten Lebensjahre durch die Blattern das Augenlicht. Sein Bruder, welcher Pfarrer zu Waldau war, schickte ihn zu dem damals berühmten Tonkünstler Knöbel in Goldberg, der K. auf der Flöte, Violine, im Clavierspiel und in der Composition unterrichtete. Der Virtuosenruf des blinden Stimmler (so hiess K. allgemein nach seinem Stiefvater) drang bald weithin und auch bis zum Kurfürsten August von Sachsen in Dresden, der ihn kommen liess, mit Bewunderung und Theilnahme hörte und am Hofe behalten wollte. K. lehnte jedoch dies Anerbieten ab und kehrte in seine Heimath zurück, die er, von einigen Kunstreisen abgesehen, nicht wieder verlassen hat. Er ertheilte Unterricht und wurde in seinem 24. Jahre als Organist an der Peter-Paulkirche in Liegnitz angestellt. In dieser Stellung starb er, als Künstler und Mensch hochgeachtet, am 11. Juni 1621. Er hat auch mancherlei componirt, was sehr freundlich aufgenommen wurde, aber im Laufe der Zeit verloren gegangen ist. — Sein Zeitgenosse und Landsmann war der berühmte Hoforganist des Herzogs Georg Rudolph von Liegnitz, Tobias K., geboren 1586 zu Liegnitz, der viele glänzende Concertreisen durch Böhmen, Mähren und Ungarn, sodann

durch Norddeutschland und die Niederlande gemacht hat und nach langwieriger Krankheit am 14. April 1617 zu Liegnitz gestorben ist.

Krumlowsky, Johann, berühmter Virtuose auf der Viole d'amour, zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Böhmen geboren, lebte lange in Prag, war aber hierauf noch längere Zeit am kurfürstl. Hofe in Dresden angestellt. Nach Böhmen endlich zurückgekehrt, starb er im J. 1786. Seine Compositionen für die Viole d'amour sind nicht im Druck erschienen.

Krummbogen nennt man beim Horn und bei der Trompete die Einsetzstücke, deren sich die Bläser bedienen, um mittels derselben aus anderen Tonarten blasen zu können.

Krummhorn (ital.: *Cormorne*, corrumpirt *Cromorne*, auch *Cornomuto*, d. i. Stillhorn, und *Cornomuto storto* oder *torto*, d. i. gebogenes Stillhorn, genannt) hiess ein veraltetes Blasinstrument von Holz, dessen unterer Theil nach aussen in einen halben Zirkel gekrümmt war. Oben auf dem nicht oder doch weniger gebogenen Rohrtheile waren sechs Tonlöcher und unterwärts eines für den Daumen angebracht; auf dem gebogenen Theile unten hatte es nur zwei Tonlöcher, die man auch mittelst Klappen bedecken konnte, sobald um einige Töne tiefer geblasen werden sollte. Gleichwohl erreichte dieses Instrument nur den Tonumfang einer Duodecime. Angeblasen wurde dasselbe vermittelst eines Rohres, das von einer hohlen Kapsel mit einem Mundloch bedeckt war, so dass die Luft nicht direkt in das Rohr selbst, sondern durch das Mundloch in diese Kapsel geführt wurde, wo sie dann das freistehende Rohr in Schwingung brachte. Der Ton hatte in Folge dessen mehr Aehnlichkeit mit demjenigen des heutigen Fagotts, als mit dem der Clarinette, wie man mitunter annimmt. Wie von allen älteren Hauptinstrumenten, als Bombard oder Pommer u. s. w., baute man vier Gattungen von K.ern von verschiedenen Dimensionen und dadurch herbeigeführten verschiedenen Tonlagen. Die grösste derselben bewegte sich in dem Umfange von C bis g, die zweite kleinere von c bis g^1, die dritte von g bis a^1 und die vierte kleinste von c^1 bis d^2. Aus der Gestalt dieses Tonwerkzeugs, dass es oben am Mundstück eng war und, sich nach und nach in der Röhre conisch erweiternd, in einen weiten Schalltrichter auslief, hat man vielfach geschlossen, dass das K. auf den Bau der Clarinette geführt habe; mit besseren Gründen könnte man jedoch das Fagott auf ersteres zurückführen. Offenbar ist es jedoch der Vorläufer von unseren Posaunen, die schon bei den Hebräern genau dieselbe Form hatten und auch Krummhörner hiessen (s. Hebräische Musik). — Den Namen K. führen auch zuweilen Bassethorn und Zinke, vor allem aber eine Zungenstimme der Orgel von sehr sanftem Tone, ähnlich dem jenes alten Blasinstrumentes. Sie ward ursprünglich nur zu 2,5 Meter verfertigt; man findet sie aber auch zu 1,25 Meter und dann heisst sie Klein-K. (oder Brummhorn). Sehr selten ist sie noch kleiner und ganz vereinzelt zu 5 Meter gebaut. In das Pedal gestellt heisst die Stimme zu 2,5 Meter Krummhornbass, die zu 5 Meter Gross- und zu 1,25 Meter Klein-Krummhornbass.

Krummhornbass, s. Krummhorn.

Krumpholz, Johann Baptist, berühmter Harfenvirtuose und guter Componist für sein Instrument, geboren um 1745 zu Slonitz in Böhmen, war seit 1766 drei Jahre lang Mitglied der Kapelle des Fürsten Esterhazy, wodurch er mit Jos. Haydn in engen und belehrenden Verkehr kam. Anfangs der 1770er Jahre begab er sich, in Deutschland bereits hochgeschätzt, nach Paris und fand daselbst als Virtuose, Componist und Lehrer eine glänzende Aufnahme. In Verbindung mit Nadermann bewerkstelligte er jene Verbesserungen an der Harfe, von denen er selbst in den Vorreden zu seinem 14. und 15. Werke Rechenschaft giebt. Durch die offenkundige Untreue seiner Gattin tief gekränkt, machte er im J. 1790 seinem Leben in den Fluthen der Seine ein Ende. Seine einst werth gehaltenen Compositionen bestehen in sechs Concerten, sehr vielen Sonaten mit Violinbegleitung (gegen 34), Präludien, Va-

riationen für Harfe, Duetten für zwei Harfen, einem Quartett für Harfe und Streichinstrumente, Sinfonien mit Harfe u. s. w. — Seine schon erwähnte Gattin, geborene Meyer aus Metz, die K. auf einer Kunstreise in ihrer Geburtsstadt als ganz junges Mädchen hatte kennen lernen und zu einer für die damalige Zeit unvergleichlichen Harfenvirtuosin ausgebildet hatte, entfloh 1790 aus dem Hause ihres Mannes und Wohlthäters nach England. In London wurde sie bis 1802 bewundert und gefeiert. Hierauf scheint sie aus dem öffentlichen Leben zurückgetreten zu sein, war aber noch 1824 am Leben.

Krumpke, deutscher Orgelbauer, lebte in der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts zu Breslau und hat u. A. 1701 das Werk in der dortigen Katharinenkirche mit zwei Manualen, Pedal und 14 Stimmen errichtet.

Krunander, Peter von, nach Prinz's Zeugniss einer der fertigsten Orgelvirtuosen seiner Zeit, war um 1690 als Hoforganist im Holstein'schen angestellt.

Kruse, ein angenehmer, beliebter Sänger und tüchtiger Theatercomponist, fungirte in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts als Opernregisseur bei der Gutermann'schen Schauspielergesellschaft in Schwedisch-Pommern. Chöre, Gesänge und Ouverturen seiner Composition zu mehreren damals gegebenen Schauspielen werden im Gothaischen Theater-Kalender von 1797 S. 217 angeführt.

Krustische Instrumente oder Schlaginstrumente (vom griech. *κρουέω*, ich schlage oder hämmere) ist der Gattungsname für alle Tonwerkzeuge, bei welchen der sonore Körper durch Schlagen, Klopfen oder Reiben, theilweise auch durch Reissen zum Erklingen gebracht wird. Dahin gehören: die Glocken, Becken, Trommeln, Triangel, Castagnetten, Pauken, Sistern, ferner die Strohfiedel, Mandoline, Zither (weil ihre Saiten mit einem Plektrum geschlagen oder gerissen werden), das Hackebrett, die Glasharmonica u. s. w. Auch das Clavier, Fortepiano, überhaupt alle diejenigen Tasteninstrumente, deren Ton durch einen Schlag (nämlich des Hammers an die Saiten) hervorgebracht wird, sind krustische Instrumente, weshalb denn auch häufig krustische Tasten- oder Clavier-Instrumente als eine besondere Klasse der ganzen Gattung aufgeführt werden, zum Unterschiede von solchen Clavierinstrumenten, deren Ton nicht durch Anschlagen von Hämmern hervorgebracht wird. Der letzteren Abtheilung nichtkrustischer Tasten- oder Clavierinstrumente gehören an: die Orgel, Physharmonica, das Melodium, der Bogenflügel, das Aeolodicon u. s. w., weil bei ihnen der Ton lediglich durch comprimirte Luft, durch Pfeifen, Zungen- und Feder-Vibrationen hervorgerufen wird.

Krysaphe, Manuel Lampadarius, oder Chrysaphe, hiess ein neugriechischer Musiker und Dichter, der eine Abhandlung: »*De arte psallendi*« betitelt, geschrieben und ausserdem auch eigene und fremde geistliche Lieder in neugriechischer Weise componirt hat. Die Manuscripte der erwähnten Werke K.'s sollen nach D. Fabricii »*Bibl. Gr.*« lib. 3 c. 10 p. 270 sich in der Bibliothek des spanischen Klosters Escurial befunden haben. †

Ktenia (griech.: *κτένια*) war der antike Name für die Seitenarme der Leier des Hermes oder Merkur.

Ktesibios, ein aus Alexandrien gebürtiger hochberühmter altgriechischer Mechaniker, Sohn eines Barbiers, der ums J. 120 v. Chr. durch Erfindung der Wasserorgel (s. d.) sich der Mit- und Nachwelt dauernd bekannt gemacht hat. Auch die Feuerspritze, überhaupt alle Maschinen, in welchen die wirkende Kraft in dem Drucke der Luft besteht, hat er erfunden.

Kubasch, einer der besseren Violinisten Schlesiens zu Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, machte sich von seiner Heimath, der Oberlausitz aus, die er nicht verlassen zu haben scheint, auch als Componist zweier Violinconcerte bekannt. Er starb um 1780 in den dürftigsten Umständen.

Kucharž oder Kuchorž, Johann, vorzüglicher Orgelvirtuose, sowie geschickter Tonsetzer, geboren am 5. März 1751 zu Chotecz in Böhmen, erhielt

seine wissenschaftliche und musikalische Bildung im Jesuitencollegium zu Königingrätz, später im Ordensseminar zu Gitschin, wo er zugleich als Organist fungirte. Als Student in Prag wurde er Compositionsschüler des berühmten Segert, nach dessen Tode man ihn den zweiten Segert nannte. An der St. Heinrichs-, dann an der Strahover Stiftskirche wurde er als Organist angestellt und führte von 1791 bis 1800 zugleich die Orchesterdirektion der Prager Oper, in welcher Stellung er sich auch als Virtuose auf dem Clavier, der Mandoline und der Harmonica bekannt machte. Im J. 1815 war er noch am Leben. Componirt, aber nicht herausgegeben hat er Kirchen- und Orgelstücke verschiedenster Art, dann aber auch Opernstücke, Ballette und brillante Kammermusiksachen. Seine Clavierauszüge der Mozart'schen Opern waren mit die ersten und besten in ihrer Art.

Kuchelmeister, Johann, einer der vorzüglichsten Orgelvirtuosen und der verdienstvollsten Lehrer seines Instruments für ganz Schlesien, war 1743 in Leobschütz geboren, seit 1760 Organist an der katholischen Kirche daselbst und starb am 6. Febr. 1814. Die meisten der namhaften und geschickten Organisten des Landes sind aus seiner Schule hervorgegangen.

Kuczera, Georg, geschickter Kirchentonsetzer, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Direktor der Albertschule zu Podskal in Böhmen und starb am 21. Mai 1757. Von seinen im Manuscript erhalten gebliebenen Compositionen galt ein »*Salve regina*« als eine Meisterarbeit.

Kudelski, Karl Matthias, vortrefflicher deutscher Violinist und rühmlich bekannter Instrumentalcomponist, geboren am 17. Novbr. 1805 zu Berlin, studirte sein Instrument bei Ed. Ritz, später bei Lafont, Composition bei Urban. Hierauf war er mehrere Jahre hindurch Orchestermitglied des Königsstädtischen Theaters an der ersten Violine, bis er 1830 Quartettist in Dorpat und 1839 Kapellmeister eines russischen Fürsten wurde. Von 1841 an wirkte er als Concertmeister und Dirigent am kaiserl. Theater in Moskau und erwarb sich durch zehnjährigen Dienst Pensionsansprüche. Im Besitz des Ruhegehaltes siedelte er nach Hamburg über, wo er seitdem und bis in die neueste Zeit hinein als Componist mit Erfolg thätig war. Geschrieben und veröffentlicht hat er Concerte für Violine und für Violoncello, Duette für zwei Violinen und für Violine und Violoncello, Sonaten für diese Instrumente und für Pianoforte, Claviertrios u. s. w., sowie das Lehrbuch »Kurzgefasste Harmonielehre zum Selbstunterrichte, nebst Leitfaden zum strengen Satze, doppelten Contrapunkte zur Fuge und zum Kanon« (Hamburg, 1865).

Kudoffsky, einer der ausgezeichnetsten deutschen Fagottvirtuosen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war aus dem Magdeburg'schen gebürtig und gehörte um 1730 der Kapelle des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg zu Berlin an.

Küchenmeister, Hermine, geborene Rudersdorf, vortreffliche deutsche Sängerin, geboren am 12. Decbr. 1822 zu Ivanowsky in Russland, war die Tochter eines Concertmeisters, der, als dieselbe drei Jahre alt war, Anstellung in Hamburg erhielt. Dort erregte ihre schöne Stimme frühzeitig Aufsehen und erhielt durch Marianne Sessi die Grundlagen einer künstlerischen Ausbildung, welche Studien sie bei Banderali und Bordogni vollendete. Nachdem sie in England und Deutschland unter grossem Beifall in Concerten sich hatte hören lassen, debutirte sie 1841 an der Hofbühne zu Karlsruhe und wurde noch in demselben Jahre für das Stadttheater in Frankfurt a. M. gewonnen. Dort verheirathete sie sich 1844 mit dem Lehrer der Mathematik, Dr. Küchenmeister, als dessen Gattin sie anfänglich der Bühne entsagte, bis sie, dem Drängen ihrer Eltern nachgebend, wieder Gastspiele annahm und sich, aus Mannheim kommend, 1846 in Breslau für erste Gesangparthien engagiren liess. Ihre Hauptrollen waren damals Agathe, Rezia, Isabella, Valentine, Antonina in »Belisar« und Elvira in den »Puritanern«. Von hier kam sie 1852 an das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin, dem sie bis 1854 angehörte,

während ihr Vater als Concertmeister, geschätzter Violinvirtuose und Dirigent von Concertkapellen ebendaselbst vielfach thätig war. Selten hat sich eine Sängerin so verwendbar für die verschiedensten Rollen in der Oper, Operette und im Singspiel und so fleissig erwiesen als sie. Mit diesem Rufe ging sie 1854 nach London, wo sie besonders in Concerten als Gesangstern erster Grösse gefeiert wurde und deshalb in England blieb, das sie nach allen Richtungen hin durchreiste. Die Engländer haben ihr eine schöne Pietät bewahrt, selbst als sie noch 1870 mit den Resten ihrer Stimmmittel öffentlich aufzutreten wagte. Sie wirkt gegenwärtig als Gesanglehrerin in London.

Küchenthal, Johann Georg, deutscher Orgelvirtuose und beliebter Componist, war um 1700 in Nordhausen als Organist angestellt und durch seine übrigens nicht im Druck erschienenen Orgel- und Claviersachen weithin vortheilhaft bekannt.

Küchler, Johann, tüchtiger und berühmter deutscher Fagottvirtuose und Instrumentalcomponist, war um 1780 in der kurfürstl. köln'schen Kapelle zu Bonn angestellt, befand sich aber etwa zehn Jahre später in derjenigen des Kurfürsten von Mainz. In der Zwischenzeit hat er sich u. A. auch im *Concert spirituel* zu Paris mit ungewöhnlichem Erfolge hören lassen. Zahlreiche Sinfonien, Quartette, Concerte und Duette seiner Composition sind im Druck erschienen. Auch eine Oper von ihm (oder einem Namensgenossen [?]), betitelt: »Azakia«, führt der Gothaer Theateralmanach von 1782 an.

Kücken, Friedrich Wilhelm, begabter und berühmter deutscher Vocalcomponist und einer der populärsten Liedertondichter der Gegenwart, geboren am 16. Novbr. 1810 zu Bleckede im Hannover'schen, war der Sohn eines wohlhabenden Landmannes, der zugleich Ortsvorsteher von Kleinburg, Vorort von Bleckede, war und die Flöte vortrefflich blies. Die Musikübungen des Vaters gingen an dem Knaben nicht spurlos vorüber; er wandte aber dem Clavier seine Vorliebe zu und brachte es, durch einigen Unterricht zum Selbststudium angeregt, bald so weit, dass er im Trio- und Quartettcirkel des elterlichen Hauses mitwirken konnte. Mit zwölf Jahren versuchte er sich schon in der Composition von Tänzen und kleinen Clavierstücken. Sein Schwager, der Musikdirektor und Schlossorganist Friedr. Lührss in Schwerin, wusste endlich den widerstrebenden Vater K.'s zu bewegen, dass er den Sohn sich ganz der Musik widmen liess, und dieser trieb nun seit 1825 aufs Eifrigste Violin- und Flötenspiel, sowie Generalbass bei Lührss, Clavierspiel bei Aron und Rettberg in Schwerin. Zu seiner Uebung wirkte er später im grossherzogl. Theaterorchester, zuerst als zweiter Flötist, dann als Bratschist und endlich als erster Violinist mit. Seine damaligen Compositionen, eine Gelegenheits-Cantate, das Duett »Der Jäger« und das als »Thüringer Volkslied« allbekannt gewordene »Ach, wie wär's möglich dann«, fanden sofort die beifälligste Aufnahme, und der Grossherzog Paul Friedrich zog K. an den Hof, wo er als Clavierlehrer des Prinzen und der Prinzessin, sowie als Mitwirkender in den musikalischen Abendunterhaltungen der grossherzogl. Familie thätig war. K.'s Geist aber strebte weiter, und durch die Bemühungen eines tüchtigen Musikkenners, des Freiherrn von Sell, damaligen Gouverneurs der grossherzogl. Kinder, kam K. 1832 nach Berlin. Dort studirte er eifrig bei dem Contrapunktisten Birnbach Harmonielehre, und es entstanden u. a. die Lieder: »Du bist wie eine Blume«, »Maurisches Ständchen«, »Das Mädchen von Juda«, »Ach, wenn Du wärst mein eigen«, »Spazieren wollt' ich reiten«, »Ach, wär' ich doch des Mondes Licht«, sowie die sehr beliebt gewordenen Duette für zwei Sopranstimmen op. 8, 15, 21, 25 und 30. Viele dieser Sachen sind in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen. Ausserdem aber auch mehrere Sonaten, Duos in Sonatenform und eine Oper »Die Flucht nach der Schweiz«, welche im königl. Theater in einem Winter vierzehn Mal mit dem grössten Beifall zur Aufführung kam, sowie ferner in Hamburg, Prag, Breslau, Mannheim, Schwerin u. s. w. In Berlin genoss K. der besonderen Protektion des Oberst-

Kämmerers und Intendanten der königl. Schauspiele, Grafen Redern, und er widmete demselben die *C-moll*-Sonate für Pianoforte und Violine op. 90. Auch erwählte der damals in Berlin lebende Prinz Georg von Cumberland, spätere König von Hannover, K. zum Leiter seiner musikalischen Studien. Ende 1841 begab sich K. nach Wien und studirte dort ein halbes Jahr lang bei Sechter Contrapunkt und Fuge, um dann nach Paris zu gehen. Er folgte aber einer Einladung und dirigirte im Sommer 1843 die grossen Männergesangfeste zu St. Gallen und Appenzell. Während seines einjährigen Aufenthaltes in der Schweiz componirte er u. A. das schweizerische Vaterlandslied »Auf, auf, ihr freien Söhne« und die Sonate in *G-dur* für Violoncello und Clavier op. 92, das Terzett mit Chor »Die sanften Tage« von Uhland, dem Grossherzog Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin dedicirt, wofür derselbe K. zum Hofcomponisten ernannte. Im Verein mit dem Präsidenten Roth gründete er in Teufen einen Gesangverein, der in kurzer Zeit einen bedeutenden Aufschwung nahm und erfolgreiche Resultate lieferte. Im J. 1843 ging K. endlich nach Paris und verkehrte dort besonders mit Halévy, der ihn in der Instrumentationslehre unterwies. Auch nahm er bei Bordogni Gesangunterricht, der ihn bat, seinen Unterrichtsstunden beizuwohnen, in welchen K. reiche Erfahrungen sammelte.

Bei solcher Anregung konnte es nicht fehlen, dass K. zu neuem Schaffen begeistert wurde, und er schrieb damals die Oper »Der Prätendent«, den viel gesungenen Männerchor »Normannssang«, sowie das kleine hübsche Lied »Gretelein«. Auch schloss er in Paris mit einer englischen Musikhandlung einen noch jetzt bestehenden Contrakt, nach welchem seine sämmtlichen Compositionen zugleich für England in London erschienen. Nach drei ein halb Jahren kehrte K. nach Deutschland zurück, wandte sich zunächst nach Stuttgart und brachte dort seine Oper »Der Prätendent« am 21. April 1847 mit ausserordentlichem Erfolge zur Aufführung, ebenso in Hamburg, wo er dieselbe selbst vier Mal bei ausverkauftem Hause dirigirte. — In Berlin traf K. 1851 die Berufung zum Hofkapellmeister in Stuttgart. Mit Lindpaintner coordinirt, nach dessen Tode als alleiniger Hofkapellmeister, wirkte er bis zum J. 1861. In Stuttgart erschienen die nach biblischen Texten von dem Hofprediger von Grüneisen ausgewählten Motetten op. 66, sowie auch u. A. das so beliebt gewordene Lied »Du kleines blitzendes Sternelein« von Otto Roquette. Nach zehnjähriger erfolgreicher Thätigkeit als königl. Kapellmeister sehnte sich K. nach vollständiger Freiheit, und er erbat seinen Abschied, um seitdem seinen dauernden Aufenthalt in Schwerin zu nehmen. K.'s enorme Beliebtheit als Liedercomponist auch ausserhalb Deutschlands gab sich in dieser Zeit bei seiner Anwesenheit in Strassburg 1863 kund, wo er mit Berlioz, Abt und anderen als Preisrichter fungirte und durch die grössten Ovationen ausgezeichnet wurde. Die ganz ausserordentliche Beliebtheit und Popularität bei Sängern und in Gesangvereinen verdankt K. seiner ungewöhnlichen Begabung in Bezug auf Erfindung frischer, ansprechender Melodien und seiner Kunst, sanggerecht und dankbar zu schreiben. Vertiefung lässt er dagegen vermissen, und darum werden seine Compositionen fast ausschliesslich nur in Volks- und Dilettantenkreisen gepflegt.

Küffner, eine in drei Generationen rühmlichst bekannte deutsche Musikerfamilie, deren Glieder sind: 1) Johann Jacob Paul K., geboren 1713 zu Nürnberg, wurde nach erlangter musikalischer Ausbildung Organist an der Walpurgiskirche seiner Geburtsstadt. Um 1750 zog ihn der Fürst von Thurn und Taxis als Hofcembalist in seine Dienste nach Regensburg, und dort ist K. am 12. Juni 1786 gestorben. Er galt in seiner Zeit für einen vortrefflichen Orgel- und Clavierspieler, sowie angenehmen Componisten, welchen Ruf auch seine im Druck erschienenen Sonaten und kleineren Stücke für Clavier, sowie seine Streichquartette bekräftigen. Seine besonders hochgeschätzten Clavierconcerte dagegen sind nicht herausgekommen. — 2) Wilhelm Joseph K.,

Sohn des Vorigen, geboren 1738 zu Kalmünz bei Regensburg, verschaffte sich als Clavierspieler schon im jugendlichen Alter einen sehr bedeutenden Ruf und erhielt 1758 Anstellung in der Kammermusik des Fürsten Palm in Wien, von wo aus er Kapellmeister des Fürstbischofs von Würzburg wurde. Dieses Amt gab er um 1786 auf, begab sich nach Paris und von dort aus nach Ausbruch der Revolution nach London, wo er seit 1793 zu den gefeiertsten Clavierspielern Englands gehörte und 1798 starb. Von seiner Composition sind in Paris und London Streichquartette und viele Clavier-Sonaten erschienen. — Sein Sohn: 3) Joseph K., geboren am 31. März 1776 in Würzburg, war für den Gelehrtenstand bestimmt und durfte als Gymnasiast nur in seinen Mussestunden Musik treiben, bis der Vater endlich seinen Bitten nachgab und ihn durch den Hofconcertmeister Ludw. Schmitt für das höhere Violinspiel vorbereiten liess. Im J. 1797 wurde K. Accessist der Hofkapelle und vier Jahre später wirklicher Hofmusicus mit 125 Gulden Gehalt. Nebenbei ertheilte er schon früh Unterricht in der Musik und im Lateinischen, um sich und vier unversorgte Geschwister durch das Leben zu bringen. Gleichwohl gewann er noch Zeit, für sich Harmonielehre zu studiren, bis er Gelegenheit fand, bei Fröhlich gründliche Compositionsstudien zu machen. Bald erschienen nun auch einige Variationen, Tänze, ein Rondo für Clavier und einige Walzer für Flöte und Guitarre von ihm im Druck, und er schrieb seine nach dem Muster derer von Leonard von Call angelegten ersten Serenaden für Flöte, Bratsche und Guitarre, deren mit Beifall belohnte Aufnahme ihn veranlasste, noch eine lange Reihe folgen zu lassen. Die Auflösung der Hofkapelle im J. 1802, als Würzburg an Kurbaiern fiel, brachte ihn in eine drückende Lage, die sich erst verbesserte, als er als Militärmusikdirektor angestellt wurde. Nachdem die Stadt als selbstständiges Grossherzogthum an den Erzherzog Ferdinand von Oesterreich gekommen war, wirkte K. auch zugleich wieder als Hof- und Kammermusiker bis 1814, wo Baiern abermals Besitz von Würzburg nahm. K. wurde pensionirt und suchte nun als Componist seine geringe Besoldung zu vermehren. Für die Verlagshandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz schrieb er seitdem auf Bestellung eine Unzahl von Duos, Trios, Quartetten und Quintetten für verschiedene Instrumente, ferner von Tänzen, Clavierstücken aller Art und Sachen für Harmoniemusik, besonders aber Arrangements und Potpourris aus allen gangbaren Opern für Clavier mit und ohne Begleitung und für andere Instrumente allein und in Zusammenstellungen, Alles gewandt und leicht spielbar gesetzt und deshalb dankbar aufgenommen, aber auch bald wieder vergessen. Sein besseres musikalisches Theil hat er in Sinfonien, Ouverturen, Concertstücken für Blas- und Streichinstrumente, Kirchensachen und zwei Opern, »Sporn und Schärpe« und »Der Cornet«, niedergelegt, welche letzteren in Würzburg mit Beifall zur Aufführung gelangt sind. Auch diese Werke bieten leichte, fliessende und angenehm modulirende Musik, entbehren zwar des tieferen Gehaltes, sind aber auch nicht seicht. Sein op. 189: »*Société de danse*« für Pianoforte ist deshalb beachtenswerth, weil es zuerst die Form der späteren Strauss'schen und Lanner'schen Walzer mit Introduction und Coda lieferte. K. starb am 8. Septbr. 1856 zu Würzburg.

Küfner, Pater Liberati, tüchtiger Orgelspieler und Componist für sein Instrument, geboren 1731 in der Oberpfalz, trat in den Orden der Franciscaner und wurde nach empfangenen Priesterweihen im Kloster Regelholzgaden als Organist angestellt, in welcher Stellung er 1799 starb. Seine im Manuscript nachgelassenen Orgelsachen bekunden den geschickten Tonsetzer.

Kühl, Lorenz, Musikdirektor am Dom zu Hamburg um 1770, hat unter anderen Werken auch das von Metastasio gedichtete Oratorium »*La passione di Gesù Cristo*« in Musik gesetzt und am 22. März 1770 öffentlich und, wie Hiller's »Nachrichten« Bd. 4 S. 124 mittheilen, mit Beifall aufgeführt.

Kühmstedt, Friedrich, vorzüglicher deutscher Musiktheoretiker und gediegener Componist, geboren am 20. Decbr. 1809 zu Oldisleben im Grossher-

zogthum Weimar, erhielt bei grosser Neigung für die Musik schon früh einigen Unterricht bei dem Cantor Zöllner in seinem Geburtsorte. Da er aber Theologie studiren sollte, so musste er die Gymnasien in Frankenhausen und Weimar besuchen, und es wurde Alles von ihm fern gehalten, was ihn mit der Kunst hätte in Berührung bringen können. Neunzehn Jahre alt, entfernte sich K. heimlich und ging nach Darmstadt, wo er bei Rink drei Jahre lang eifrig studirte. Mittlerweile hatte er sich auch mit seinen Eltern wieder versöhnt, die sich von da an seinen musikalischen Bestrebungen nicht mehr hindernd in den Weg stellten. In seinem 23. Jahre beabsichtigte K., sich auf Kunstreisen als Pianist bekannt zu machen und seine Erstlingsoper »Die Schlangenkönigin« irgendwo aufführen zu lassen; eine Fingerlähmung aber vereitelte jenen und Mangel an Empfehlungen und Bekanntschaften in der Theaterwelt diesen Plan. Längere Zeit lebte er hierauf als Musiklehrer in Weimar, wurde dann als Musiklehrer an das Seminar in Eisenach berufen und erhielt endlich seiner Verdienste um Hebung und Beförderung der gediegenen Tonkunst wegen den Titel eines Musikdirektors und Professors der Musik. Als solcher starb er am 10. Jan. 1858 in Eisenach. — Als Lehrer der Theorie war K. vorzüglich und als Componist immerhin sehr schätzenswerth, wie seine Kirchenstücke, seine Orgel- und Claviermusik und seine Oratorien »Die Verklärung des Herrn« und »Die Pfade zur Gottheit« beweisen. Als Studienwerk steht sein »*Gradus ad Parnassum*« für Orgelspieler noch immer mit in erster Reihe der einschlägigen Literatur.

Kühn, Adam Friedrich, deutscher Schulmann, war in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts Rector des Gymnasiums zu Sorau und starb daselbst 1793. Um den Schulgesang, für den er sich thätig interessirte, hat er sich durch zwei rationelle Schriften: »Ueber Lieder für die Jugend« und »Beiträge zu einem allgemeinen Schulgesangbuche« verdient gemacht. — Sein Landsmann und Zeitgenosse war der Dichter und Componist Andreas K., geboren am 19. Jan. 1730 zu Winzig in Schlesien, welcher um 1780 als Cantor und Schulcollege in seinem Geburtsorte angestellt war. Derselbe hat ausser anderen, nicht hierher gehörigen Schriften herausgegeben: »Sinngedichte über die Sonn- und Festtagsevangelien, verfertiget und in Musik gebracht u. s. w.« (Breslau, 1768).

Kühn, Joseph Karl, begabter und fleissiger deutscher Componist, geboren am 20. April 1803 zu Elbing, studirte sechs Jahre hindurch bei dem dortigen Musikdirektor Urban Clavierspiel, Gesang und Musiktheorie und trat 1825 eine grössere Reise durch Deutschland an, auf der er als Pianist vielen Beifall fand. Hierauf liess er sich in Breslau als Musiklehrer, besonders für Harmonie- und Compositionslehre nieder. Nach dreijährigem Aufenthalte daselbst unternahm er eine Reise nach Oesterreich, hielt sich zurückkehrend einige Zeit in Neisse auf und zog endlich nach Liegnitz, wo er Unterricht gab und eine öffentliche Singeschule errichtete. Von seinen zahlreichen Compositionen, bestehend in drei Opern, Kirchensachen, Sinfonien, Ouverturen und anderen Instrumentalwerken, sind u. A. eine Fantasie für Clarinette mit Orchesterbegleitung, ein achtstimmiges Miserere, Lieder und Gesänge, sowie Tänze im Druck erschienen.

Kühn, Karl Heinrich, tüchtiger Orgelspieler und Componist, wirkte seit 1826 als Cantor in Brieg, wo er sich um Belebung des musikalischen Sinnes durch Lehre und häufigere Veranstaltung von Aufführungen sehr verdient gemacht hat.

Kühnau, Johann Christoph, sehr verdienter deutscher Tonkünstler und Schulmann, geboren am 10. Febr. 1735 zu Volkstädt bei Eisleben als Sohn eines Kunstpfeifers, lernte bei dem Stadtmusicus in Magdeburg die Behandlung aller gangbaren Instrumente, studirte dann das Schulfach und erhielt 1763 Anstellung an der Realschule zu Berlin. Alsbald gründete er an dieser Schule einen Singechor, der sich bald und auf lange hinaus in Berlin auszeichnete.

Im J. 1765 begann K. Clavierspiel zu treiben und, nachdem er mit Kirnberger in freundschaftliche Verhältnisse getreten war, auch Harmonie und Contrapunkt zu studiren. Er wurde 1788 Cantor und Musikdirektor an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, behielt aber die Direktion seines Schulsingechors bei und starb am 13. Octbr. 1805. Er hat mehrere Cantaten, z. B. »Das Weltgericht«, und Choralvorspiele componirt und zum Theil auch drucken lassen. Sein Hauptwerk ist aber jenes in seiner Anordnung musterhaft zu nennende Choralbuch, welches den Titel führt: »Vierstimmige alte und neue Choralgesänge, mit Provincial-Abweichungen« (2 Thle., Berlin, 1786 und 1790). Die darin vorkommenden neuen Melodien sind, ausser von ihm selbst, von Phil. Em. Bach, Quantz, Gattermann, Doles, Harsow, Hiller, Levit, Rex, Kolbe, Boletz und Rötscher componirt. Einige neuere vierstimmige Choralgesänge seiner Composition, die als Nachtrag anzusehen, sind 1796 herausgekommen. Eine ähnliche, rationelle Anordnung, wie sein Choralbuch, weisen seine gesammelten »Choralvorspiele für die Orgel und das Clavier« (Berlin, 1791) auf, die theils von ihm selbst, theils von H. Leo Hassler, Kirnberger, Schale, Vierling, Phil. Em. Bach, Harsow, Gattermann und Oley gesetzt sind. — Sein Sohn und Schüler, Johann Friedrich Wilhelm K., geboren am 29. Juni 1780 in Berlin, war seit 1814 als Organist an der Dreifaltigkeitskirche daselbst angestellt und starb am 1. Jan. 1848. Er war ein tüchtiger Orgelspieler und erfahrener Musikschriftsteller, wie viele Aufsätze von ihm in der Berliner und Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung darthun. In denselben ist er wiederholt als eifriger Verfechter der Orgel-Mixturen aufgetreten. Das Choralbuch seines Vaters hat er in vier Auflagen (Berlin, 1817, 1818, 1823 und 1825) erneuert und vielfach verbessert.

Kühne, Jeremias Nicolaus, gewandter theoretischer und praktischer Tonkünstler, geboren am 1. Mai 1807 zu Erfurt, lernte schon früh bei seinem Vater Flöte blasen, fing in seinem 12. Jahre Violin- und in seinem 14., als Gymnasiast, Clavierspiel an, letzteres bei Gebhardi, der auch sein Generalbasslehrer wurde. Sechszehn Jahre alt, trat er in das Lehrerseminar, wo er den Musikunterricht des Organisten M. G. Fischer genoss. Alsbald nach absolvirtem Seminarcursus erhielt K. die Stelle eines Organisten an der St. Andreaskirche und wurde 1827 zugleich als Lehrer an der Predigerschule angestellt. Aber schon ein Jahr später ging er als Cantor und Organist nach dem Dorfe Gebesen ab und wirkte zuletzt als Musikdirektor zu Corbach im Waldeck'schen. In der Zeit bis 1841 sind von ihm Kirchenstücke, Orgel-, Clavier- und Violinsachen, Tänze u. s. w., auch ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge herausgekommen. Auch betheiligte er sich durch Compositionen an dem von G. W. Körner in Erfurt herausgegebenen »Orgelfreund«.

Kühnel, Ambrosius, tüchtiger praktischer Musiker und fleissiger Musikverleger, geboren 1770, war bis 1800 Organist an der kurfürstl. Hofkapelle in Leipzig und errichtete in demselben Jahre nebst dem Kapellmeister F. A. Hoffmeister (s. d.) aus Wien das noch jetzt bestehende »*Bureau de musique*«, dem er nach Hoffmeister's Austritt im J. 1805 bis an seinen Tod, am 11. Aug. 1813, allein vorstand. Er gab u. A. die ersten correcten Ausgaben von J. S. Bach's Werken für Orgel und Clavier, Haydn's Streichquartette, Mozart's Quartette und Quintette, sowie Claviersachen, Originalcompositionen von Beethoven, Cherubini, Clementi, Haydn, Romberg, Spohr, Spontini u. s. w. und eine grosse Reihe gediegener Lehrbücher und Schulen, besonders diejenigen des Pariser Conservatoriums, heraus. Auch das »Neue Lexicon der Tonkünstler« von E. L. Gerber (1813), dessen Verlagskosten mehrere grosse Buchhandlungen zu bestreiten sich scheuten, hat er im echten Kunstsinn verlegt. Nach seinem Tode führte seine Wittwe einige Monate lang das blühende Geschäft fort, bis es 1814 durch Kauf in die Hände von C. F. Peters und von diesem 1828 an C. G. S. Böhme überging, der es bis zu seinem am 20. Juli 1855 zu Connewitz bei Leipzig im 71. Jahre erfolgten Ableben unter der seitdem per-

manent gebliebenen Firma »*Bureau de musique* von C. F. Peters«, getreu der alten trefflichen Tradition, fortführte und durch gute Verlagserwerbungen wesentlich bereicherte. Gemäss seinem Testamente fiel die Handlung an die Stadt Leipzig, welche dieselbe zu Gunsten humaner städtischer Zwecke weiterbestehen lassen sollte. Ein Fünfer-Comité, darunter die Gattin Böhme's, übernahm hierauf die Geschäftsleitung, bis im J. 1862 Dr. Abraham in Verbindung mit dem Musikalienhändler Jul. Friedländer in Berlin die Handlung durch Kauf an sich brachte und ihr noch gegenwärtig vorsteht. Durch ihre grossartigen Ausgaben der classischen und modernen Werke der Musikliteratur zu bis dahin noch nicht dagewesenen wohlfeilen Preisen hat sich das »*Bureau de musique* von C. F. Peters« unter der jetzigen Leitung einen Weltruf erworben, und ihre Verlagswerke circuliren auf der ganzen Erde, wo man musicirt. — Um auf den Begründer der berühmten Firma, K., zurückzukommen, so ist noch zu erwähnen, dass er ein gründlicher, einsichtsvoller Tonkünstler war, der alle gangbaren Instrumente, besonders Orgel und Fortepiano, verstand und als Violoncellist im Quartett hochgeschätzt gewesen ist.

Kühnel, August, deutscher Componist und Dirigent, geboren am 3. Aug. 1645 zu Delmenhorst, war ein Compositionsschüler des berühmten Steffani und von 1695 bis 1700 Kapellmeister zu Kassel. Um diese Zeit scheint er auch gestorben zu sein. Von seinen Compositionen, welche dem Museum in Kassel verblieben, sind als veröffentlicht nur bekannt geblieben: »Sonaten oder Partien für eine und zwei Violdagamben nebst dem Generalbasse« (Kassel, 1698).

Kühnel, Johann Michael, deutscher Lauten- und Gambenvirtuose, vielleicht ein Sohn des Vorigen, war anfangs am preussischen Hofe zu Berlin, hierauf 1717 zu Weimar, wo er zugleich den Titel eines Hofsekretärs erhielt, und endlich bei dem Feldmarschall Flemming in Dresden angestellt. Von hier wendete er sich nach Hamburg, wo er gestorben zu sein scheint. Von seiner Composition sind um 1730 in Amsterdam erschienen: »*Sonates à* 1 *et* 2 *Violes de gambe*«.

Kühner, Johann Wilhelm, deutscher Flötenvirtuose und Tanzcomponist, geboren am 17. Novbr. 1812 zu Stuttgart, wurde, da sein Vater in dürftigen Umständen schon früh starb, von seinem siebenten Jahre an von seinem Oheim, dem Regiments-Kapellmeister Beck, erzogen. Bei diesem lernte er alle Blasinstrumente und trat, 14 Jahre alt, als Flötist in dessen Brigade-Musikcorps. Von 1833 bis 1837 beurlaubt, um höhere Musikstudien machen zu können, arbeitete er zuerst unter Lindpaintner's Leitung mit grossem Fleisse und ging dann nach Wien, wo er bei Seyfried im Tonsatz thätig war. Nachdem er einige Zeit wieder als Brigademusiker in seiner früheren Stellung gedient hatte, wurde er Kapellmeister der ersten Infanterie-Brigade in Stuttgart. Von seinen zahlreichen Compositionen ist nur Weniges im Druck erschienen; jedoch ist ein in Stuttgart gern gesehenes und gehörtes Ballet »Majah« rühmlichst bekannt, nicht minder seine Arbeiten und Arrangements für Militärmusik. Sonst hat er noch viele Tänze und Märsche, grössere und kleinere Vocalsachen, Solostücke für verschiedene Instrumente, sogar auch Sinfonien und Ouverturen geschrieben.

Kühnhauser, deutscher Kirchencomponist, war um 1719 Cantor zu Celle und setzte u. A. ein Oratorium, betitelt: »*Passio Jesu Christi secundum Matthaeum*«, in Musik.

Kühnheit bezeichnet in der Terminologie der Aesthetik eine bestimmte Eigenschaft der Schönheit der Form in der Darstellung und zwar diejenige, welche sich als eine zwar gewagte, aber glücklich geniale Wahl und Verbindung einzelner Elemente zu einem gelungenen Ganzen kennzeichnet.

Kühnsius, B., nicht Kühsius, Cantor und Organist zu Berlin um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts, verfasste gemeinschaftlich mit seinem Collegen W. G. Hakius eine musikalische Dissertation, betitelt: »*De admirandis*

musices effectibus«, welche in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts erschien und von Seiten Mattheson's viel Lob erfuhr.

Kümmel, Bernhard Christoph, musikkundiger deutscher Geistlicher, geboren um 1765 zu Mühlhausen in Thüringen, wartete nach Vollendung seiner theologischen Studien zehn Jahre lang vergebens auf eine Anstellung, so dass er sich, müde des langen Harrens, 1796 um die Stadtcantorstelle in Göttingen bewarb. Seine Probearbeit, ein Kirchenstück über einen bestimmten Text und ein vierstimmiger Choral, fand zwar den ausschlaggebenden Beifall des musikalischen Schiedsrichters, als welcher der Musikdirektor Weimar in Erfurt ernannt worden war, K. trat aber diese Stelle nicht an, da ihm gleichzeitig das Rectorat in Hedemünden angetragen wurde, welches ihm mehr zusagte. Von dort aus kam er 1801 als Prediger nach Besenrode in der Grafschaft Hohnstein. Er veröffentlichte von seiner Composition mehrere Hefte Lieder mit Clavierbegleitung, sechs Claviersonaten (Leipzig, 1788), Variationen für Clavier und zwei Hefte Hausmusik, betitelt: »Musikalische Feierstunden« (1802). — Ein älterer Namensverwandter von ihm war Johann Valentin K., welcher als Musiker und Instrumentalcomponist zu Anfang des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich zu Hamburg, lebte. Von seinen Compositionen erschien nach seinem Tode: »Neuer musikalischer Vorrath in Suiten für Hoboen und Hörner« (Hamburg, 1714).

Kündinger, Georg Wilhelm, verdienstvoller deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, geboren am 28. Novbr. 1800 zu Königshofen in Baiern, erhielt seine wissenschaftliche Ausbildung, sowie die musikalische in Gesang, Clavier- und Orgelspiel zuerst im Kloster Heilsbronn, trat 1816 in das Schullehrerseminar zu Nürnberg, wo ihm der Cantor Zösinger Unterricht im Clavierspiel und Generalbass ertheilte und wurde 1819 Cantor in Windsheim, von wo er ein Jahr später als Cantor und Organist nach Kitzingen kam. Von 1825 bis 1831 suchte er in Würzburg bei Fröhlich, theilweise auch bei Küffner seine musiktheoretischen Lücken auszufüllen und trat dort, sowie auch in Nürnberg, Frankfurt a. M. u. s. w. häufig öffentlich als Pianist auf. Im Octbr. 1831 wurde er als Stadtcantor und Musikdirektor nach Nördlingen berufen, widmete sich dort eifrig der Hebung des Singechors, mit dem er grosse Musikaufführungen veranstaltete, und componirte verschiedene Kirchensachen. Im J. 1838 folgte er einem Rufe als Stadtcantor und Musikdirektor an der heiligen Geistkirche in Nürnberg und fand hier Gelegenheit zu einem umfassenden Wirken in seinem Amte sowohl, wie als Dirigent der grossen Musikvereine. Für die Kirche componirte er viele Cantaten, Hymnen, Responsorien u. s. w., für die Vereine Vocal- und Instrumentalwerke verschiedener Art. Ausserdem trat er noch als Concertspieler öffentlich auf, gab Unterricht u. s. w. Körperliche Leiden nöthigten ihn endlich, diesem Wirkungskreise zu entsagen. Nachdem er einen Stellvertreter gefunden hatte, zog er sich nach Fürth zurück, wo er lediglich der Ertheilung von Unterricht sich hingab. — Von seinen Söhnen sind als tüchtige Musiker zu nennen: 1) August K., geboren am 13. Febr. 1827 zu Kitzingen, kam 1839 nach München und studirte beim Hofmusicus Hom Violinspiel und beim Hoforganisten Ett Musiktheorie. Von dort ging er 1842 auf das Conservatorium in Wien, wo ihn in denselben Fächern Böhm und Preyer unterrichteten. Nach ehrenvoller Entlassung aus dieser Anstalt bereiste er 1845 Deutschland als Violinvirtuose und hielt sich zwei Jahre lang in Jena auf, um philosophische Collegia zu hören. Im J. 1852 begab er sich nach St. Petersburg und ist seitdem als erster Violinist Mitglied des dortigen kaiserl. Orchesters. Componirt hat er Concertstücke für Violine, Lieder, Ouverturen, eine Sinfonie, Mazurka's für Clavier u. s. w., von denen Einiges in St. Petersburg im Druck erschienen ist. — 2) Kanut K., geboren am 11. Novbr. 1830 zu Kitzingen, erhielt auf dem Conservatorium zu München und bei dem königl. Kammermusiker Menter seine Ausbildung als Violoncellist und trat 1849 in die Hofkapelle zu Mannheim, der er noch gegenwärtig angehört. Sein

Spiel zeichnet sich durch Feuer und grosse Fertigkeit aus. — 3) Rudolph K., geboren am 2. März 1832 zu Nördlingen, genoss den Unterricht seines Vaters im Clavier- und Orgelspiel, sowie denjenigen des Musikdirektors Blumenröder in der Harmonielehre und im Contrapunkt. Mit achtzehn Jahren kam er nach St. Petersburg in das Haus des Barons von Vietinghoff. Als sehr geschätzter Pianofortelehrer wirkt er noch gegenwärtig in der russischen Hauptstadt. Wie als fertiger Pianist, so erhebt er sich auch als geschickter Componist zu höherer Bedeutung unter den Fachgenossen. Im Druck sind von seinen Arbeiten Sonaten, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, viele Salonstücke u. s. w. erschienen.

Künstelei, Künsteln ist der dem Natürlichen entgegengesetzte Fehler des Styls, der zu grosse Kunst geflissentlich in Anwendung bringt oder ersichtlich das Bestreben hervorblicken lässt, Kunst aufzubieten an Stellen, wo solcher Aufwand zwecklos erscheint. K. ist daher erzwungene oder gesuchte Kunst.

Künstliche Intervalle im Gegensatz zu den natürlichen sind so viel als leiterfremde im Gegensatz zu den leitereigenen.

Küntzel, Lorenz, geschickter deutscher Bogeninstrumentenmacher, geboren 1790 zu Hof, errichtete 1815 eine Kunstwerkstätte in Breslau, aus der vortreffliche Geigeninstrumente hervorgingen, die als den Cremonesern ähnlich erachtet wurden. Besonders erregte ein von ihm hergestelltes Streichquartett-Ensemble weithin grosses Aufsehen. K. starb im J. 1858 in Berlin.

Kürenberg, Der von, einer der ältesten deutschen Minnesinger, von dem unbekannt ist, wo und wann er lebte; jedoch ist die Vermuthung nicht unwahrscheinlich, dass er aus der alten Burg Kürenberg bei Kinzingen im Breisgau stammte, wie sich auch aus Sprache und Form der wenigen bis auf uns gekommenen Lieder von ihm der Schluss ziehen lässt, dass er jedenfalls in Süddeutschland heimisch war, und dass er gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts gelebt haben mag. Als älteste Denkmäler des Minnesangs zeigen sie noch so festes Anschmiegen an volksthümliche Form und Anschauungsweise, dass man K. kaum zu den ritterlichen Sängern zählen dürfte, wenn er nicht so entschieden von Rittern und adlichen Damen handelte, von denen die Volksdichter damals keine Notiz nahmen. Für das Alter der seinen Namen tragenden Dichtungen spricht auch der Umstand, dass sie sich meist mit blossen Assonanzen begnügen, und dass der Reim noch unentwickelt ist. Im Uebrigen erinnern sie an die kleinen vierzeiligen Liedchen der Tyroler, mit denen sie das ächt poetische Verdienst gemein haben, dass trotz des kleinen Rahmens die Charaktere und Situationen doch kräftig und sicher hervortreten, ein Verdienst, das um so mehr anzuerkennen ist, als es sich in den späteren Minneliedern nur selten kund giebt.

Kürzinger, Ignaz Franz Xaver, tüchtiger deutscher Componist und Dirigent, war seit etwa 1750 fürstl. Kapellmeister zu Mergentheim in Franken und veröffentlichte von seinen Arbeiten acht sechsstimmige Sinfonien (1758) und ein Lehrbuch für Gesang und Violine mit kurzen Uebungsstücken, betitelt: »Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen« (Augsburg, 1763). — Sein Sohn, Paul K., geboren um 1760 in Würzburg, wurde schon früh musikalisch, besonders im Violinspiel, unterrichtet, musste aber gegen seinen Willen die Rechte studiren. Nicht ohne Mühe setzte er es durch, der Jurisprudenz endlich den Rücken kehren zu dürfen, und erhielt Anstellung als Violinist in der kurfürstl. Kapelle in München. Dort componirte er u. A. die Operette »Die Gräfin«, welche öfter mit grossem Beifall aufgeführt wurde. Später war er wieder in Würzburg, wo Neid und Ränkesucht aber verhinderten, dass er festen Fuss fassen konnte, weshalb er nach Regensburg ging und auch alsbald als Hofmusiker angestellt wurde. Des ihm daselbst gewordenen Auftrags, die Festmusik zu Ehren der Anwesenheit des Kaisers Joseph II. zu componiren, entledigte er sich in so ehrenvoller Art, dass ihn der Kaiser einlud, nach Wien zu kommen und ihm das musikalische

Direktorat einer Erziehungsanstalt übertragen liess. In dieser Stellung lebte er noch 1807 in Wien. Von seinen Compositionen, die nicht nur von gewiegter Kenntniss des Contrapunkts zeugen, sondern sogar einzelne geniale Züge aufweisen, sind noch zu nennen: die Opern »Die Illumination« (1792 in Wien aufgeführt), »Robert und Calliste« (ebendas. 1794), ferner Lieder (1789), Tänze (1792) und besonders treffliche Kirchenstücke, von denen noch immer eines und das andere an Sonn- und Festtagen in den Gotteshäusern Wiens aufgeführt wird. Das Manuscript seiner Oper »Die Gräfin« *(La contessina)* befindet sich in der königl. Bibliothek zu Dresden.

Küster, Hermann, vortrefflicher deutscher Orgelspieler, gediegener Componist und Musikschriftsteller, geboren am 14. Juli 1817 zu Templin in der Uckermark, wurde von dem dortigen Cantor Christ. Koch im Clavier- und Orgelspiel unterrichtet, besuchte dann das Gymnasium in Prenzlau und hierauf bis 1842 das königl. Institut für Kirchenmusik und die Akademie der Künste in Berlin, wo er den Unterricht A. W. Bach's im Orgel-, Ludw. Berger's im Clavierspiel, Rungenhagen's und A. B. Marx's in der Musiktheorie genoss. Im J. 1845 folgte er einem Rufe als Musikdirektor nach Saarbrücken, kehrte aber 1852 nach Berlin zurück und liess sich daselbst, einen kurzen Aufenthalt in Dresden abgerechnet, als Musiklehrer nieder. Als Nachfolger Grell's wurde er 1857 zum Hof- und Domorganisten und königl. Musikdirektor ernannt und wirkt noch gegenwärtig mit Erfolg in dieser angesehenen Stellung. Als Componist hat sich K. einen geachteten Namen erworben durch mehrere Oratorien (»Judith«, »Julian der Abtrünnige«, »Die Erscheinung des Kreuzes«, »Johannes der Evangelist« u. s. w.), andere Kirchenstücke, Orchesterwerke, Gesänge und Lieder, Orgelsachen u. s. w. Auch ist er als Schriftsteller in den Musikzeitschriften »Echo« und »Neue Berliner Musikzeitung«, sowie mit folgenden selbstständigen Abhandlungen aufgetreten: »Ueber Händel's Israel in Aegypten« (Berlin, 1854), »Methode für den Unterricht im Gesang auf höheren Schulanstalten« (Berlin, 1868) und »Ueber die Formen in der Musik« (Leipzig, 1872), letztere die Frucht einer grösseren Reihe in den Jahren 1869, 1870 und 1871 vom Verfasser öffentlich gehaltener Vorträge. Er ist auch der eigentliche Begründer des noch jetzt bestehenden Berliner Tonkünstlervereins.

Küttel, Kaspar, deutscher Musikgelehrter und Componist, geboren zu Wassertrüdingen im Anspach'schen gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hin, tritt in der Zeit von 1574 bis 1586 als der erste deutsche Professor der Musik und zugleich als Cantor und Musikdirektor an der Universität zu Altdorf hervor. Nachgehends wurde er Diaconus zu Wörth, gab aber dieses Amt freiwillig wieder auf und soll hierauf in Augsburg gelebt haben. Das, was von seinen musikalischen Werken sich vereinzelt noch vorfindet, wird sehr gerühmt.

Kützialflöte, s. Kuitzialflöte.

Kufferath, Johann Hermann, tüchtiger deutscher Violinist und achtungswerther Componist, geboren am 12. Mai 1797 zu Mühlheim an der Ruhr, machte seine musikalischen Studien von 1822 ab unter der Leitung L. Spohr's und M. Hauptmann's in Kassel, nachdem er sich vorher bei dem Violinisten Alexander in Duisburg gründlich auf das höhere Violinspiel vorbereitet hatte. Im J. 1823 wurde er als Musikdirektor in Bielefeld angestellt, aus welcher Stellung er 1830 in die eines städtischen Musikdirektors in Utrecht abging. Bis 1863, in welchem Jahre er sich ins Privatleben zurückzog, hat er sich in hervorragender Weise an den wackeren musikalischen Bestrebungen in den Niederlanden betheiligt und durch zahlreiche Compositionen seine Begabung und compositorische Geschicklichkeit erwiesen. Er starb am 28. Juli 1864 in Wiesbaden. — Sein jüngerer Bruder, Hubert Ferdinand K., geboren am 10. Juni 1808 zu Mühlheim, erhielt von ihm Violinunterricht und vervollkommnete sich weiterhin unter Hartmann's Leitung in Köln und von 1833 bis 1836 unter Friedr. Schneider in Dessau. Seine Ausbildung vollendete er

bei Ferd. David und Mendelssohn in Leipzig und cultivirte seitdem das Clavierspiel mit Vorliebe und Erfolg. Nachdem er 1841 in Köln vorübergehenden Aufenthalt genommen hatte und in Leuwarden Musikdirektor gewesen war, liess er sich 1844 dauernd in Brüssel nieder, wo er ein gesuchter Pianofortelehrer wurde und zugleich als Professor der Composition am Conservatorium noch gegenwärtig wirkt. Seine Compositionen bestehen überwiegend in Clavierstücken verschiedener Art mit und ohne Begleitung; auch einige Hefte ansprechender Lieder sind von ihm erschienen.

Kugelharfe, s. Chelys.

Kugelmann, Johann, nicht Kegelmann, deutscher Trompetenvirtuose und Contrapunktist der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Augsburg gebürtig, lebte als Kapellmeister des Herzogs Albrecht zu Königsberg i. Pr. Mehrere seiner Kirchensachen, welche 1540 in Augsburg gedruckt worden sind, befinden sich auf der königl. Bibliothek zu München.

Kugelpauke, s. Maanim.

Kugelregal, s. Regal.

Kugler, Franz (Theodor), begabter deutscher Liederdichter und Componist, berühmt jedoch als Kunstschriftsteller und Historiker, wurde am 19. Jan. 1808 zu Stettin geboren und widmete sich bei vielseitigen Anlagen leidenschaftlich der Poesie, Malerei und Musik, letzterer unter der Anleitung Karl Löwe's, bis er, um Philologie zu studiren, 1826 die Universität zu Berlin bezog. Auf einer Reise nach Süddeutschland noch in demselben Jahre dichtete er das Lied von der Rudelsburg, »An der Saale hellem Strande«, welches seitdem mit Fr. Ernst Fesca's Melodie »Heute scheid' ich, heute wandr' ich« ein Lieblingslied des deutschen Volkes geworden ist. Im J. 1830 erschien sein »Skizzenbuch« (Berlin), eine Auswahl seiner Dichtungen, musikalischen Compositionen und Zeichnungen und später noch einige Liederhefte mit Zeichnungen von seiner kunstfertigen Hand. Auch schrieb er die Musik zu »Lindane«, welche mit Beifall aufgeführt wurde. K. war seit 1833 Professor der Kunstgeschichte an der königl. Akademie der Künste und Docent an der Universität zu Berlin und starb daselbst ganz plötzlich am 18. März 1858 als Geheimer Rath im Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten. — Ein Zeitgenosse und Namensverwandter von ihm, Vincenz K., aus Süddeutschland gebürtig, war von 1833 bis 1847 als erster Musikdirektor am Königsstädtischen Theater in Berlin angestellt und hat für diese Bühne eine grosse Anzahl von Singspielen, Lokalpossen, Melodramen, Gelegenheitsstücken u. s. w. in Musik gesetzt.

Kugler, Richard, vortrefflicher Pianist und erfahrener Dirigent, geboren am 15. April 1824 zu Coblenz, machte seine musikalischen Studien unter Karl Anschütz daselbst und bildete sich zunächst zum fertigen Clavierspieler aus. Als solcher hat er sich besonders durch den Vortrag classischer Werke ausgezeichnet und in den Rheinlanden einen guten Namen erworben, nicht minder als begleitender Pianist zum Liedervortrag. Als Musiklehrer in Coblenz wirksam, versah er zuerst auch die Stelle eines Correpetitors am Musikinstitut daselbst, sein Direktionstalent in vollem Maasse dokumentirend. Im J. 1869 übernahm er die Leitung des Coblenzer Cäcilienvereins, die er jedoch nicht lange inne hatte und um 1872 an den Musikdirektor Falkenberg abtrat.

Kuhe, Wilhelm, eleganter Pianist und Componist für sein Instrument, geboren am 10. Decbr. 1823 in Prag, zeigte schon in seinem vierten Jahre ein bemerkenswerthes Talent für die Musik, indem er mehrere von dem damals concertirenden Paganini vorgetragene Melodien auf dem Claviere nachspielte. Gleichwohl sollte er wissenschaftliche Studien aufnehmen, drang aber so lange mit Bitten, sich der Tonkunst widmen zu dürfen, in seine Eltern, bis diese nachgaben und ihn zu seiner völligen Ausbildung dem Meister Tomascheck übergaben, bei dem er u. A. Jul. Schulhoff zum Collegen hatte. Von 1843 bis 1844 lebte K., mit Selbststudien eifrig beschäftigt, auf dem Lande in Ober-

Oesterreich und trat im letzteren Jahre in Linz zum ersten Male öffentlich unter grossem Beifall auf. Gleiche Erfolge hatte er in Salzburg und Innsbruck, deren Musikvereine ihn zum Ehrenmitglied ernannten, und hierauf auch in Augsburg, München und Stuttgart. Von der letztgenannten Stadt aus begab er sich in Begleitung des Sängers Pischek nach England, wo er eine so glänzende Aufnahme fand, dass er sich zum Bleiben bewogen fühlte. Seitdem lebt er, häufige Kunstreisen nach den englischen Provinzen und auch nach dem Continent abgerechnet, in London und gehört zu den angesehensten Musiklehrern der Weltstadt. Auch seine zahlreichen Claviersachen, die mit allen blendenden Aeusserlichkeiten ausgestattet sind, aber freilich als Kinder der Salonliteratur jeder Tiefe entbehren, sind Lieblingsstücke der pianistischen Dilettantenwelt geworden und besonders hat die »*Feu follet*« benannte Caprice op. 38 gefallen. Gegenwärtig fungirt K. auch als tüchtiger Orchesterdirigent.

Kuhhorn oder Alphorn, s. Alpenhorn.

Kuhlau, Friedrich, begabter und erfahrener deutscher Componist und Dirigent, geboren am 13. März 1786 zu Uelzen im Lüneburg'schen von armen Eltern, die ihn jedoch, da er Musiktalent zeigte, nach Kräften im Clavierspiel unterrichten liessen. Als siebenjähriger Knabe hatte K. das Unglück, beim Wasserholen ein Auge zu verlieren. Bald darauf wurde er zu seiner wissenschaftlichen und musikalischen Ausbildung nach Braunschweig gebracht, wo er allerdings, um freien Schulbesuch zu ermöglichen, im Strassen-Singechor mitwirken musste, aber auch guten Unterricht auf verschiedenen Instrumenten, namentlich auf dem Clavier und der Flöte empfing. Später kam er nach Hamburg, wo sich der Musikdirektor Schwenke seiner annahm und ihn im Generalbass, sodann in der Harmonie- und Compositionslehre gründlich unterrichtete. Die unter diesem Lehrer geschriebenen kleinen Claviersachen und Lieder K.'s hatten bereits einen überraschend günstigen Erfolg, fanden viele Verehrer und erweckten bedeutende Hoffnungen auf seine ferneren künstlerischen Leistungen. Um 1810 der auch ihn bedrohenden französischen Conscription zu entgehen, suchte und fand er einen Zufluchtsort in Kopenhagen, wo er bald darauf als königl. Kammermusiker und erster Flötist Anstellung in der Hofkapelle erhielt. Er war nun auch als Componist ungemein fleissig und wurde nach Aufführung seiner mit fast beispiellosem Beifall aufgenommenen Opern »Röverborgen« (Die Räuberburg) und »Elisa« mit dem Titel eines Professors der Musik zum königl. dänischen Hofcomponisten erhoben und zugleich von der praktischen Dienstausübung in der Kapelle entbunden. Er bezog bald darauf ein eigenes Haus zu Lyngbye bei Kopenhagen und nahm seine Eltern zu sich, denen zu Liebe er sich auch nicht verheirathete. Er schrieb noch die Opern »Lulu«, »Die Zauberharfe«, »Hugo og Adelheid«, das mit dänischen Volksgesängen reich durchsetzte Singspiel »Elvershojen« (Der Erlenhügel) und zahlreiche Instrumental- und kleinere Vocalstücke. Mit jedem neuen Werke stieg seine Popularität in Dänemark, und auch das Ausland erfreute sich an seinen Flöten- und Pianoforte-Compositionen, die angenehm erfunden, sehr geschickt gearbeitet und für didaktische Zwecke vorzugsweise geeignet sind. Im J. 1830 raubte ihm ein grosser Brand fast alle seine Manuscripte und nicht lange darauf der Tod beide Eltern. Der Schmerz über diese Reihe von Verlusten erschütterte seine Gesundheit, er begann zu kränkeln und starb am 18. März 1832 zu Lyngbye. Von seinen Compositionen sind ausser den oben bezeichneten noch Clavierquartette und Trios, sowie Concerte, Fantasien, Rondos und Variationen, besonders über Haydn'sche und Mozart'sche Themen für Pianoforte zu nennen. — Ein Bruderssohn von ihm, Andreas Karl K., geboren am 3. Jan. 1825 zu Leipzig, war ein geschätzter Pianist und Orgelspieler, starb jedoch bereits in der Pfingstwoche 1857 als Organist an der Johanniskirche zu Leipzig.

Kuhn, Eberhard, tüchtig gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren am 6. Septbr. 1813 zu Eschelbach im Grossherzogthum Baden, trat, für das Schul-

fach bestimmt, 1831 in das Lehrerseminar in Karlsruhe, wo ihn Gersbach in der Musik unterrichtete. Von 1833 an in verschiedenen Lehrerstellen, zuletzt in Mannheim thätig, machte er bei Vincenz Lachner noch fernere Musikstudien. Von 1840 bis 1847 ertheilte er am dortigen Lyceum den Gesangunterricht, gründete und leitete den Mannheimer Singverein und wurde endlich Organist an der Trinitatiskirche und Direktor an der Singschule. Seit einigen Jahren fungirt er nur noch als Organist und als mit Recht sehr geschätzter Musikreferent des »Mannheimer Journals«. Von seinen Compositionen kennt man als im Druck erschienen: Messen und Motetten, Männerchöre und dreistimmige Choräle, Lieder für eine und mehrere Stimmen, Nocturnos, Rondos und andere Clavierstücke. Ausserdem lieferte K. zahlreiche Beiträge in Liedersammlungen und Kritiken, musikalische Abhandlungen und Concertberichte in verschiedene Zeitungen. Selbstständig veröffentlichte er: »Clavierunterricht. Ein Wort der Zeit an Eltern, Lehrer und Schüler u. s. w.« (Mannheim, 1864).

Kuhn, Georges, hervorragender französischer Musikgelehrter und Tonkünstler, geboren am 26. Novbr. 1789 zu Montbéliard (Departement Doubs), kam als achtzehnjähriger Jüngling auf das Pariser Conservatorium und hatte daselbst Catel und Cherubini für Harmonielehre und für Contrapunkt zu seinen Hauptlehrern. Im J. 1822 wurde er zum Solfège-Professor an dieser Anstalt ernannt und gab als solcher mehrere Lehrbücher, als »*Solfège des écoles*« (Paris, 1824), »*Tableau de la génération des accords*«, »*Recueil de contrepoints doubles et de fugues scolastiques*« und »*Solfège des chanteurs*« (Paris, 1851), heraus. In seiner Stellung als Musikdirektor der protestantischen Kirche der *Rue des billettes* in Paris liess er auch eine Sammlung ein- und mehrstimmiger Kirchenlieder (Paris, 1832) erscheinen. Seine Stellungen gab er im J. 1848 auf und zog sich im folgenden Jahre in seine Heimath Montbéliard zurück, wo er am 26. Septbr. 1858 starb.

Kuhn, Gottlob, deutscher Orgelvirtuose, geboren am 14. Juli 1729 zu Hermsdorf bei Schmiedeberg, besuchte, durch einen Hauslehrer vorbereitet, seit 1742 das Lyceum in Hirschberg, wo ihn zugleich der Organist Reimann praktisch und theoretisch in der Musik unterrichtete. Schon 1745 konnte er dessen Amt mitverwalten und unternahm 1749 eine grössere Concertreise. Von 1750 an bis zu seinem Tode im J. 1800 war er Organist an der Kreuzkirche in Hirschberg und galt allgemein als ein ebenso vortrefflicher Orgelspieler, wie durchgebildeter Musiker. C. Weissflog hat ihn in seiner Novelle »Kunst- und Bettelfahrt des Bratschisten Fidelius« (Phantasiestücke und Historien, Dresden, 1825, Bd. 5 S. 43 ff.) verewigt.

Kuhnau, Johann, gelehrter und berühmter Musikschriftsteller und Componist, geboren im April 1667 zu Geysing an der böhmischen Grenze, wohin seine Grosseltern ihres evangelischen Glaubens wegen geflohen waren, zeigte früh zugleich mit einer vortrefflichen Stimme hervorragende Talente für Kunst und Wissenschaft. Er kam deshalb auf die Kreuzschule nach Dresden, wo er als Rathsdiscantist angestellt wurde und bei dem Organisten A. Hering die Musik erlernte. Als er später nach Verlust seiner Knabenstimme die Composition studirte, erregte sein Fleiss und Eifer die Aufmerksamkeit des Kapellmeisters Albrici, der ihm vortreffliche Anweisungen ertheilte und ihn auch in der Kenntniss der italienischen Sprache sehr förderte. Die 1680 in Dresden ausgebrochene Pest trieb K. nach der Heimath, und von dort aus folgte er alsbald einer Einladung des Cantors Titius in Zittau. Die Schule daselbst besuchend, arbeitete er musikalisch unter dem Musikdirektor Edelmann weiter, bei dem er Kostgänger war, und wurde endlich in das Haus eines Herrn von Hartig gezogen. Als er bei einer Rathswahl eine Motette componirt hatte, die, unter seiner Leitung aufgeführt, Beifall und Bewunderung fand, erhielt er die Besoldung eines Stadtcantors, so dass er sorgenfrei wissenschaftlich und musikalisch fortstudiren konnte. Er begann auch als Primaner Vorlesungen über die französische Sprache zu halten. Im J. 1682 bezog er die Universität

zu Leipzig, und seine vorzüglichen Empfehlungen aus Dresden und Zittau eröffneten ihm die vornehmsten Häuser der Musenstadt. In Folge seiner Festmusik auf den ersten Messbesuch des Kurfürsten Johann Georg von Sachsen nach dem Türkenkriege erhielt er 1684 das Organistenamt an der Thomaskirche als Nachfolger des verstorbenen Kühnel. Daneben studirte er unausgesetzt die Rechte und ward später auch Advocat. Neben der Advocatur übernahm er 1700 die Stellen als Universitäts-Musikdirektor und als Musikdirektor der beiden Hauptkirchen Leipzigs, wurde endlich sogar zum Cantor an der Thomasschule ernannt und starb, bewundert und verehrt, am 25. Juni 1722 zu Leipzig. Er gehörte zu den grössten deutschen Tonkünstlern der vorbach'schen Zeit und zu den gelehrtesten Männern seiner Periode. Als Uebersetzer aus dem Hebräischen, Griechischen, Lateinischen, Italienischen und Französischen, sowie als satyrischer Dichter that er sich vielfach hervor. Seine musikalischen Schriften sind: »*Jura circa musicos ecclesiasticos*« (Leipzig, 1688), »Der musikalische Quacksalber u. s. w.« (Dresden, 1700) und im Manuscript »*Tractatus de monochordo seu musica antiqua ac hodierna etc.*«, »*Introductio ad compositionem musicalem*«, »*Disputatio de triade harmonica*«. Componirt hat er ausser Kirchencantaten in der Manier von durchcomponirten Chorälen und anderen geistlichen Sachen besonders Clavierstücke, darunter Exercicen und Sonaten. Er gilt sogar als der Erfinder der mehrsätzigen Sonatenform, des Urbildes aller folgenden Tonwerke dieses Namens bis auf die Gegenwart, und die erste (dreisätzige) ist enthalten in seiner »Clavier-Uebung anderer Theil, das ist: Sieben Partien aus dem *re, mi, fa* oder *tertia minore* eines jedweden *toni*, benebenst einer *Sonata* aus dem *B*, denen Liebhabern zu gar besonderem Vergnügen aufgesetzet« (Leipzig, in Verlegung des Autors, 1695). Dieser Sonate liess K. bis 1700 noch 13 andere folgen, unter diesen »Biblische Historien nebst Auslegung in sechs Sonaten«, in denen also sogar auch schon die Tonmalerei eine Rolle spielt. Vgl. C. F. Becker, »Hausmusik in Deutschland im 16., 17. und 18. Jahrhundert« (Leipzig, 1840).

Kuhreihen oder Kuhreigen (französ.: *ranz des vaches*) heisst die alte Nationalmelodie, welche die Alpenhirten in der Schweiz beim Austreiben ihrer Heerden zu blasen, oder auch blos, mit Worten versehen, zu singen pflegen. Sie besteht aus wenigen einfachen Intervallen, eignet sich ganz zu der kunstlosen Weise dieser Hirten und dem Alpenhorne, auf welchem sie dieselbe vortragen, und ruft in den widerhallenden Gebirgen eine ungemeine Wirkung hervor. Von der ursprünglichen Melodie, welche die appenzeller sein soll, ist man jedoch in anderen Cantons vielfach abgewichen, wie die zu Bern erschienene Sammlung von Kuhreigen (2. Aufl., 1815) deutlich beweist. In künstlerischer Veredelung hat Rossini den K. in seine Ouverture zur Oper »Tell« gebracht und die Melodie dem englischen Horne zugetheilt; Meyerbeer hat ebenso die Weise des appenzeller K.s in einer seiner Romanzen musikalisch behandelt. Vgl. auch Huber, »*Recueil de ranz des vaches et de chansons nationales de la Suisse pour la Flûte et la Guitarre*« (St. Gallen, 1830).

Kui, oder Guy, Cesar Antonowitsch, geistreicher russischer Schriftsteller und gebildeter aber excentrischer Musikdilettant, geboren um 1830 von französischen Eltern, die sich in Russland niedergelassen hatten, erhielt seine musikalische Ausbildung durch den berühmten polnischen Componisten Moniuszko. Er widmete sich jedoch den Kriegswissenschaften und wurde endlich mit dem Range eines Obersten als Professor der Fortification in der Ingenieurakademie zu St. Petersburg angestellt. Seit etwa 1858 machte er sich als Componist von Romanzen und Liedern bekannt, die als nationale Erzeugnisse mit Beifall öffentlich zum Vortrag gelangten. Zwei Opern, die er zu derselben Zeit schrieb: »Der chinesische Mandarin« und »Der Gefangene im Kaukasus« vermochte er jedoch nicht zur Aufführung zu bringen. Im J. 1864 übernahm K. das musikalische Feuilleton der Petersburger (russischen) Zeitung und schwang sich durch seine scharfen, jeder Rücksicht baaren Urtheile zum ge-

fürchtetsten Kritiker der Hauptstadt empor. Nicht Haydn, Mozart, Weber, nicht Rossini, Verdi, Meyerbeer, selbst nicht R. Wagner fanden vor seiner Feder Gnade, und vor derselben bestand einzig und allein die maasslose, bilderstürmende Schule der russischen Neuromantiker Rimski-Korsakow, Borodin, Musorgski u. s. w. In seiner hervorragenden socialen Stellung als Oberst, Professor und Musikreferent der angesehensten russischen Zeitung gelang es ihm nun auch, seine Oper »William Ratkliff« zur Aufführung zu bringen, die jedoch nur eine Wiederholung erlebte, da sie an totaler, gesuchter Melodielosigkeit leidet; weit mehr gefiel seine am 13. Febr. 1876 aufgeführte Oper »Angelo«.

Kuitra ist der maurische Name der arabischen Kithara (s. d.).

Kuitzialflöte oder Kützialflöte, eine veraltete Orgelstimme von nur kleinem Pfeifenmaass, selten bis zu 1,25 Meter, meist viermal kleiner.

Kukuk (latein.: *cuculus*) heisst 1) in älteren Orgelwerken ein Zug, der den Ruf des bekannten gleichnamigen Klettervogels nachahmt, dessen man in früheren naiv-religiösen Zeiten nöthig zu haben glaubte, um in dem vorzugsweise kirchlichen Instrumente alle Stimmen zu vereinigen, die aus der Natur zum Lobe Gottes ertönen; 2) ein Kinderinstrument, welches ebenfalls die beiden Kukukstöne wiedergiebt.

Kulenkamp, Georg Karl, talentvoller deutscher Pianist und Componist, geboren am 19. Mai 1799 zu Witzenhausen in Kurhessen, wo sein Vater Amtsrath und Domainenpächter war und als eifriger Musikfreund dem Sohne einen musikalischen Hauslehrer gab. Von seinem achten bis zwölften Jahre jedoch musste K. seine Uebungen im Clavier- und Violinspiel für sich selber forttreiben. Dann erhielt er bei einem Organisten wieder geregelteren Unterricht und versah, sechszehn Jahre alt und die Landwirthschaft erlernend, in seinem Dorfe aus Liebhaberei den Organistendienst. Nachdem sein Vater 1816 gestorben war, ging er ganz zur Musik über und begab sich nach Kassel, wo er zwei Jahre lang bei Grossheim die Composition studirte. Von 1818 an hörte er fünf Jahre lang Universitätsvorlesungen in Göttingen und ertheilte zugleich Musikunterricht. Das Ansehen, welches er in dem letzteren Fache sich in kurzer Zeit erwarb, bewog ihn, in Göttingen zu bleiben, und nur einige Kunstreisen, die er von dort aus unternahm, haben ihn auch weiterhin in Deutschland als gediegenen Clavierspieler vortheilhaft bekannt gemacht. Veröffentlicht hat er von seiner Composition: Ouverturen, Quintette, Quartette, Trios, Concerte, Sonaten, Rondos, Variationen und andere Claviersachen, ferner Lieder und Gesänge, die sämmtlich von Begabung und Geschick zeugen.

Kullak, Adolph, verdienstvoller deutscher Musikgelehrter und tief denkender Tonkünstler, geboren am 23. Febr. 1823 zu Meseritz in der preussischen Provinz Posen, besuchte von 1838 bis 1843 das Gymnasium zum grauen Kloster zu Berlin und hierauf behufs philosophischer Studien die Universität daselbst. Im Clavierspiel waren zu dieser Zeit Agthe und in der Composition Marx seine Lehrer. Er widmete sich jedoch, nachdem er das philosophische Doctorexamen bestanden hatte, vorwiegend und selbstständig theoretischen und ästhetischen Studien und Forschungen in der Musik und veröffentlichte nach dieser Richtung hin Abhandlungen in verschiedenen musikalischen Journalen, besonders in den damaligen beiden Berliner Musikzeitungen. Als selbstständige Werke erschienen von ihm: »Das Musikalisch-Schöne, Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst« (Leipzig, 1858) und »Die Aesthetik des Clavierspiels« (Berlin, 1861), welche neben manchem Gesuchten viel Beachtenswerthes enthalten. Auch als Componist hat er sich versucht und über dreissig Hefte für Clavier, meist Salonstücke, sowie einige Lieder mit Pianofortebegleitung geschrieben. Er starb am 25. Decbr. 1862 zu Berlin. — Sein älterer Bruder ist der ausgezeichnete Pianist und berühmte Lehrer des höheren Clavierspiels.

Kullak, Theodor, geboren am 12. Septbr. 1818 zu Krotoczin in der Provinz Posen, wo sein Vater Landgerichts-Sekretär war, bald nach seiner Geburt aber nach Meseritz versetzt wurde. In seinem fünften Jahre bereits

spielte K. jede gehörte Melodie nicht blos auf dem Claviere nach, sondern wusste sie auch aufzuschreiben, weshalb sein Vater anfing, ihm einigen Clavierunterricht zu geben. Im achten Jahre kam K., der auch bereits Compositionsversuche unternommen hatte, nach Posen und gewann dort die Gönnerschaft des kunstsinnigen Fürsten A. Radziwill, der ihn unterstützte. Bis zu seinem 11. Jahre, wo er nach Berlin reiste, war er ein fleissiger Clavierschüler des verdienstvollen Alb. Agthe. Vermittels einer Empfehlung seines hohen Gönners erhielt er Zutritt in einem Hofconcerte in Berlin, in dem auch die Gräfin Rossi, geborene Henriette Sontag, sang, und wurde von dem erfreuten Könige mit 20 Friedrichsd'ors beschenkt. Während seines sechswöchentlichen Aufenthalts in der Residenz erhielt er einigen Unterricht von W. Hauck und Greulich und liess sich hierauf auch in Breslau mit grossem Beifall hören. Er besuchte weiterhin das Gymnasium in Züllichau und genoss den Musikunterricht Kähler's, war aber vom 13. bis 18. Jahre ohne Clavier, da mit dem Tode des Fürsten Radziwill dessen Unterstützung in Wegfall kam. Ein anderweitiges Stipendium ermöglichte ihm von 1837 an in Berlin Musik zu studiren. Aus dürftigen Umständen daselbst riss ihn endlich der Graf Ingenheim, der ihm Musikstunden in einigen vornehmen Häusern verschaffte.

Mit eiserner Consequenz und Beharrlichkeit setzte K. sein Studium im Clavierspiel weiter fort. Auf Verwendung der Frau von Massow erhielt er eine Unterstützung von 400 Thlrn. zu einer einjährigen Kunstreise und ging im J. 1842 nach Wien. Hier nahm er den Unterricht Czerny's und setzte seine theoretischen Studien, die er unter S. W. Dehn in Berlin begonnen hatte, unter Sechter's Leitung fort; auch genoss er einige Zeit den Unterricht O. Nicolai's und liess sich einige Mal als Clavierspieler mit Beifall öffentlich hören. Von Wien setzte er seine Reise durch einen grossen Theil Oesterreichs fort und trat namentlich in Brünn und Olmütz öffentlich auf. Im J. 1843 erhielt er durch seine ehemalige Schülerin, Fräulein von Hellwig, die ehrenwolle Aufforderung, den Unterricht der Prinzessin Anna von Preussen, Tochter des Prinzen Karl, zu leiten; er kehrte daher sogleich nach Berlin zurück, wo er bald einer der beliebtesten Clavierlehrer in den höheren Kreisen ward und u. A. fast alle Prinzen und Prinzessinnen des königl. Hauses unterrichtete. Die Bekanntschaft mit vielen Berlin besuchenden Clavier-Virtuosen, wie: Liszt, Henselt, Dreyschock u. a., übte grossen Einfluss auf seine künstlerische Ausbildung, die besonders in Bezug auf Technik sich den Ruf einer seltenen Vollkommenheit erwarb. Am 16. Juli 1846 ward er zum königl. Hofpianisten mit dem damit verbundenen Gehalte ernannt, liess sich aber öffentlich in Concerten nur selten noch hören. Im J. 1850 entstand in ihm die Idee, in Berlin ein Conservatorium der Musik zu errichten, und er forderte den Musikdirektor Stern, sowie den Professor Dehn auf, mit ihm vereint eine solche in Berlin noch fehlende Anstalt zu gründen; da Letzterer jedoch damals nicht darauf einging, so ward an dessen Stelle Professor A. B. Marx dazu aufgefordert. Die so gegründete Anstalt bestand bis zum J. 1855, worauf sich K. von den beiden anderen Vorstehern trennte, um unter seiner alleinigen Leitung eine ähnliche Anstalt unter der Benennung »Neue Akademie der Tonkunst« mit Hülfe gediegener theoretischer und praktischer Kräfte zu gründen; die Anstalt erfreut sich einer bedeutenden Theilnahme und zählt nach zwanzigjährigem Bestehen bereits 800 Schüler. — Erwähnung verdient, dass K. im J. 1844 im Verein mit H. Küster und Fr. Commer den »Berliner Tonkünstler-Verein« gründete, zu dessen Vorsitzenden er in dem genannten Jahre gewählt ward.

K. gehört zu den Componisten, welche durch ihre Schöpfungen speciell das Gebiet der Claviercomposition bereichert und durch Vertiefung in ihre Eigenart, im Bunde mit den bedeutenden Fortschritten der Claviertechnik, Werke schufen, bei denen der Claviersatz nicht nur als Selbstzweck für instruktive oder virtuose Aufgaben, sondern als Grundlage für rein musikalische, poetisch durchgeistigte Tongebilde erscheint. Seine Compositionen sind meist

im edleren Salonstyl geschrieben. Von diesen sind die sogenannten »Transscriptionen« eine eigene Form der Salonstücke, welche ihm ihre Entstehung verdankt und später viele Nachahmer gefunden hat. Sein erstes Stück dieser Art war die Schlummerarie aus dem »Freischütz«, die durch Liszt dem Berliner Publikum zuerst vorgeführt wurde und grossen Beifall fand. Seine reizvollen und charakteristischen Originalcompositionen erfreuen sich längst einer allgemeinen Beliebtheit, wie z. B. »*La Gazelle*« (op. 22), »*Les Danaides*« (op. 28) und viele andere. Auch seine Compositionen im classischen Styl, ein Trio (op. 77), Duos für Pianoforte und Violine, ein Concert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung u. s. w., sind eine interessante Bereicherung der Musikliteratur. Von entschiedenem Werthe sind besonders aber alle seine Arbeiten, die sich die technische Ausbildung des Clavierspiels als Aufgabe gestellt haben. Dahin gehören seine »Materialien für den Clavierunterricht«, »Schule der Fingerübungen, des Octavenspiels« u. s. w. Als Lehrer steht K. nicht minder hoch denn als Virtuose und Componist, und hat als solcher zahlreiche Schüler gebildet, die mehr und minder schon sich Ruf erworben haben, wie z. B. Charles Wehle, Scharwenka, Alma Holländer, die Schwedinnen Erika Lie und Ag. Backer, der Amerikaner Sherwood, Grünfeld, Hans Bischoff, Heinr. Hofmann, Bernh. Hopffer, O. Neitzel, Edm. Neupert, Sara Magnus-Heinze u. s. w. — Sein Sohn und Schüler, Franz K., geboren 1842 in Berlin, erhielt auf dem Institute seines Vaters auch einen gediegenen allgemein musikalischen Unterricht und studirte 1858 und 1859, zusammen mit L. Bussler, W. Wolf und H. Mendel, unter der Leitung W. Wieprecht's die Instrumentation. Auf mehreren grösseren Reisen, u. A. zu Fr. Liszt nach Weimar, bildete er sich weiter aus und trat 1867 als Lehrer des Clavierspiels und Leiter der Orchesterklasse in die »Neue Akademie der Tonkunst«, zu deren tüchtigsten Lehrkräften er jetzt anerkanntermaassen gehört. Er hat viel und vielerlei, sogar eine noch nicht veröffentlichte Oper, componirt, aber nur Weniges davon für Pianoforte und auch für Gesang herausgegeben.

Kumlik, Joseph, gediegener deutscher Tonkünstler, geboren am 10. Aug. 1801 zu Wien, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht durch seinen Vater Franz K., der ein beliebter Musiklehrer war. Nach Pressburg gekommen, übernahm der Regenschori an der dortigen Domkirche, Jacob Kunnert, die Weiterbildung des Knaben, die, da derselbe 1813 und 1814 als Theaterchorist eine schöne, biegsame Stimme zeigte, besonders auf Gesang gerichtet war. K. jedoch wollte nicht Sänger, sondern Tonkünstler überhaupt werden und liess sich deshalb in die öffentliche Musikschule zu Pressburg bringen, wo er im Clavierspiel und auf der Violine bedeutende Fertigkeit erlangte und es unter Heinr. Klein auch in der Musiktheorie weit brachte. Einen Aufenthalt in Wien 1828 in Familienangelegenheiten benutzte er, um bei Sim. Sechter Contrapunkt zu studiren. In Pressburg wurde er bald darauf seinem Lehrer Klein adjungirt und 1832 als dessen Nachfolger zum wirklichen Professor an der kaiserl. Musikschule erwählt, ein Jahr später auch zum Kapellmeister des Kirchenmusikvereins ernannt. Componirt hat er verdienstliche Kirchensachen verschiedener Art und mehreres Andere für Gesang und auch für Clavier.

Kummer, Johann Gottfried, der Vater und Grossvater einer grossen Familie von ausgezeichneten Musikern, geboren den 5. Novbr. 1730 zu Krummenhennersdorf bei Freiberg, wo sein Vater als Bergmann lebte, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kurfürstl. Jagdhautboist in Dresden. Er starb am 17. März 1812 und hinterliess aus der Ehe mit Anna Christiane Hoffmann drei Söhne, welche sämmtlich Musiker geworden waren.

Kummer, Karl Gottfried Salomon, der älteste der drei Söhne, war den 16. Septbr. 1766 in Dresden geboren und kam 1785 zur kurfürstl. Leibgrenadiergarde-Musik, 1791 als Fagottist in die kurfürstl. Kapelle. Später ging er zum Contrabass über, ward 1831 pensionirt und starb 1850.

Kummer, Friedrich August, der zweite Sohn, ward den 7. Septbr. 1770 in Dresden geboren, kam 1789 als Oboist in die Kapelle zu Meiningen und 1797 in gleicher Eigenschaft in die kurfürstl. sächsische Kapelle. Seit 1831 pensionirt, starb er den 22. Juni 1849 in Dresden.

Kummer, Friedrich August, der älteste Sohn des Vorigen, ward am 5. Aug. 1797 in Meiningen geboren. Durch die Berufung des Vaters in die kurfürstl. sächsische Kapelle kam er schon als zartes Kind nach Dresden. Zeitig entwickelte sich sein reiches musikalisches Talent, unterstützt durch trefflichen Unterricht. Als Hauptinstrument wählte er das Violoncell, auf dem ihn zuletzt der berühmte Justus Friedrich Dotzauer (seit 1811 in der Kapelle angestellt) unterwies. Schon im J. 1813 spielte der junge K. übungsweise die Recitativproben der italienischen Oper mit, wodurch sein sehnlicher Wunsch, in die Kapelle zu kommen, nur erhöht ward; doch war gerade damals keine Stelle beim Violoncell vacant, weshalb ihm der Kapellmeister Morlachi rieth, die Oboe zu erlernen, da bei diesem Instrumente eine Stelle zu besetzen war. Der junge talentvolle und strebsame Künstler folgte mit Eifer schnell diesem Rathe und brachte es bald so weit auf dem neuerwählten Instrumente, dass er durch Rescript des damaligen Generalgouvernements von Sachsen an die Administrations-Commission des königl. Theaters, d. d. Dresden, 18. Novbr. 1814, als Oboist in der königl. Kapelle mit 200 Thlrn. Gehalt angestellt ward. Als sein College, der Violoncellist Karl Wilhelm Höckner (namentlich als geschickter Medailleur bekannt) starb, ging K., hauptsächlich auf Veranlassung Karl Maria von Weber's, auch in der Kapelle zum Violoncell über und erhielt 1817 des Verstorbenen Stelle. Seit dieser Zeit schritt K. rasch und unermüdlich vorwärts und errang sich so einen Namen, der heut zu Tage mit hoher Achtung in allen Musikkreisen genannt wird. Als Virtuose, Lehrer, Quartett- und Orchesterspieler, sowie als Componist für sein Instrument zählt K. zu den berühmtesten Vertretern desselben. Mehr denn 163 Werke von ihm sind im Druck erschienen. Dazu kommen noch im Manuscript gegen 200 Entr'acte für das königl. Hoftheater, sowie eine Menge Concertstücke für Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete u. s. w. K.'s Spielweise charakterisirte sich zunächst durch einen wundervollen mächtigen Ton, frei von allem materiellen Beiklang, gleich in allen Lagen, von grosser Wirkung namentlich auf den tieferen Saiten, unterstützt durch eine tadellose Bogenführung. Im Besitze einer vorzüglichen Technik, ging er mit dieser nie über die Grenzen des Instrumentes hinaus: absolute Schönheit zeichnete sein Spiel aus.

Es ist begreiflich, dass, ausgestattet mit solchen Vorzügen, K.'s Leistungen nicht nur als Solist, sondern auch als Quartett- und Orchesterspieler vorzüglich waren. Im Vereine mit dem Concertmeister Franz Schubert, später mit Karl Lipinski, hat der treffliche Künstler dem Dresdener Publikum den ganzen reichen Schatz der Quartett- und Quintett-Literatur zugänglich gemacht. Mit wahrhaft classischer Ruhe bildete er das Fundament dieser Musterleistungen, sich dem Ensemble eng anschmiegend, ohne doch alle subjektive selbstständige Auffassung ganz aufzugeben. — Auch als Lehrer hat K. die ehrenvollsten Resultate erzielt. Unter seinen Schülern zeichneten sich besonders aus die königl. sächsischen Kammermusiker Fritz Schubert (†) und Schlick (†), ferner Grabau in Leipzig, Metzner in Meiningen (†), d'Arien in Hamburg, Cossmann in Wiesbaden, Drechsler jun. in Edinburg (†), v. Lutzau in Riga, Suhr in Schwerin (†), Goltermann in Stuttgart, Hausmann in London, Poorten in Petersburg, Bellmann in Schwerin, Graf Flemming u. s. w. Im J. 1864 feierte K. sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum und wurde an diesem Tage durch Verleihung des Ritterkreuzes des Albrechtordens ausgezeichnet; den Titel eines Kammervirtuosen hatte er bereits durch König Friedrich August IV. erhalten. Unmittelbar nach seinem Jubiläum trat K. in Pension und lebt seit der Zeit ruhig im Kreise seiner Familie, immer noch thätig als Lehrer am Conservatorium für Musik, mit regem Sinn theilnehmend an dem Dresdener Musikleben,

namentlich an den Bestrebungen des Tonkünstlervereins. — Seine beiden Söhne, Ernst und Otto, waren tüchtige Mitglieder der königl. Kapelle. Ernst K., Violoncellist, geboren den 8. Novbr. 1824, kam 1844 in die k. Kapelle und starb am 2. Aug. 1860. Otto K., Violinist, geboren den 19. April 1826, trat 1841 in die königl. Kapelle und schied 1853 aus dem Verbande derselben. Sein Sohn, Alexander K., geboren den 10. Juni 1850, ist bekannt als geschickter Violinist; er hat seine Studien im Conservatorium zu Leipzig unter David gemacht und lebt jetzt in England. Der jüngste Sohn des Kammervirtuosen Friedrich August K., Max K., geboren den 23. April 1842, war Violoncellist und starb den 18. Septbr. 1871 in Odessa.

Kummer, Karl Gotthelf, ein Bruder des Vorigen, geboren am 9. Decbr. 1799 zu Dresden, kam 1817 als Oboist, Schüler seines Vaters, in die königl. Kapelle. Ein ausgezeichneter Künstler auf seinem Instrumente, trat er 1859 in Pension und starb den 9. April 1865.

Kummer, Ferdinand Wilhelm, jüngster Bruder des Kammervirtuosen F. A. Kummer, geboren am 15. Octbr. 1802 in Dresden, ein tüchtiger Violoncellist, kam 1820 in die königl. Kapelle, starb aber schon den 21. Juni 1834. — Sein einziger Sohn, Moritz K., geboren den 15. Aug. 1827, trat 1847 als Oboist in die königl. Kapelle und starb im J. 1864.

Kummer, Gotthelf Heinrich, der dritte Sohn Johann Gottfried K.'s, war am 23. Jan. 1774 zu Neustadt bei Dresden geboren, erlernte die Musik bei seinem Vater und übte sich vorzüglich auf dem Fagott, worauf er es in seinem 18. Jahre schon so weit gebracht hatte, dass er als erster Fagottist beim Hautboistencorps der kurfürstl. sächsischen Leibgrenadiergarde angestellt wurde. Im J. 1798 machte er seine erste Kunstreise und zwar nach Stockholm und Kopenhagen, wo er sich mit Erfolg bei Hofe hören liess. Im J. 1809 bekam er einen Ruf als Fagottist in die kurfürstl. sächsische Kapelle und unternahm von da an wieder mehrere Kunstreisen, die ihm vielen Beifall einbrachten. K. besass einen wohlverdienten Ruhm als Fagottist, er zeichnete sich durch schönen Ton, geschmackvollen Vortrag und Fertigkeit aus. Im J. 1842 feierte er sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum und trat zugleich in den Ruhestand. Er starb in Dresden am 28. Jan. 1857, 83 Jahre alt.

Kummer, Heinrich, einziger Sohn des Vorigen, wurde zu Dresden am 8. Mai 1809 geboren und schon in der frühesten Jugend vom Vater im Clavierspiel unterrichtet, so dass er bereits im sechsten Jahre in einem Concert in Bischofswerda spielte. Im Frühjahr 1816 concertirten Vater und Sohn an den Höfen zu Berlin und Dresden, zwei Jahre darauf unternahmen beide eine grössere Kunstreise. Das Endziel derselben war München, wo König Max nach einem Hofconcerte Vater und Sohn mit einer prächtigen goldenen Tabatière sammt 30 Ducaten Inhalt beschenkte. Seit dieser Zeit wiederholten sich ein Jahr ums andere diese Kunstausflüge nach vielen Orten Deutschlands. Inzwischen hatte Karl Krägen in Dresden die weitere Ausbildung des strebsamen jungen Clavierspielers übernommen, auch wurde von Letzterem keine Gelegenheit verabsäumt, von der vorübergehenden Anwesenheit berühmter Claviervirtuosen in Dresden, namentlich Hummel's und Moscheles', so viel als möglich zu profitiren. Auf Wunsch des Vaters hatte der Sohn auch das Fagottspiel erlernt, so dass er im J. 1827 bei der königl. Kapelle in Dresden als Accessist eintrat. Als indess bis Anfang 1832 wegen Mangel einer offenen Stelle in der Kapelle keine feste Placirung möglich war, zog es der junge K. vor, einem glänzenden Engagement als Clavierlehrer zu folgen und zwar beim Obersten von Philippeus, damaligem Verwalter des Fürstenthums Lowitz in Polen. Nach zweijährigem Aufenthalte daselbst und mit vorzüglichen Empfehlungsbriefen reich versehen, ging er nach Petersburg, wo er sich bald Ruf erwarb, so dass er in den vornehmsten Häusern Eingang fand. Um sich eine Pension schon nach zehnjährigen Diensten zu sichern, trat er 1837 als erster Fagottist in das kaiserl. Theaterorchester zu Petersburg ein. 1847 pensionirt, verliess er

ein Jahr später diese Stadt, um sich in der Schweiz niederzulassen. Doch vermochte er nicht, sich dort heimisch zu fühlen, und so kehrte er 1851 für immer nach seiner Vaterstadt Dresden zurück, woselbst er noch eine Reihe von Jahren als Musiklehrer mit Erfolg wirkte. — Nebenbei sei bemerkt, dass Heinrich K. ausser der Musik sich von frühester Jugend an zur Mechanik hingezogen fühlte, dem in reiferen Jahren ein unablässiger Drang nach den exacten Wissenschaften folgte. Bereits 1837 hatte er in Petersburg ein Projekt zu einer Hängebrücke über die Newa ausgearbeitet und durch den damaligen sächsischen Gesandten, Baron von Lützerode, dem Kaiser überreicht, welche die Verbindung der Admiralitätstheile mit Wassili-Ostrow bewerkstelligen sollte und zwar so, dass der Verkehr zu Wasser und zu Lande keinen Augenblick unterbrochen wurde. Wegen der grossen Tiefe der Newa (12,5 Meter) an den projektirten Punkten machte er einen bis dahin noch nicht gehörten Vorschlag: zur Gründung des Kettenträgers inmitten der Newa einen hohlen Pfeiler von Eisen zu versenken und denselben auszubauen, ohne vom Wasser irgend behindert zu sein. Die Prüfungs-Commission musste zwar die Art und Weise, wie der ununterbrochene Land- und Wasserverkehr zu bewerkstelligen sei, gut heissen, erklärte aber den vorgeschlagenen Pfeilerbau als unausführbar! Und gleichwohl sind in späterer Zeit ganz gleiche Vorschläge von anerkannten Wasserbau-Technikern nicht allein gemacht, sondern auch wirklich glücklich ausgeführt worden, wie z. B. die Brücke zu Kehl beweist. Jahrelang beschäftigte ihn das Studium des Vogel- und Insektenfluges, wobei es ihm gelang, mehrere Automate derartig herzustellen, dass dieselben mit Hülfe einer Uhrfeder, ähnlich wie der Fisch im Wasser oder der Vogel in der Luft, sich ganz frei eine Strecke durch Flügelschläge vorwärts bewegen. Ebenso that sich K. durch die Erfindung eines sehr praktischen einfachen Recheninstruments hervor, welches er der kaiserl. Akademie der Wissenschaften zur Begutachtung vorlegte; dieses Gutachten fiel aber so günstig aus, dass dem Erfinder vom Manufactur-Departement in Petersburg ein zehnjähriges unentgeltliches Patent ertheilt wurde, — eine äusserst seltene Begünstigung. In weiteren Kreisen dürfte K. auch als guter Schütze bekannt sein; er war es, der zuerst die Schweizer Schiesskunst in Sachsen zur Geltung brachte. Durch sein vorzügliches Atelier begünstigt, hat er die meisten seiner Gewehre eigenhändig angefertigt, mit welchen er gar manchen Ehrenpreis in Frankfurt, Bremen, Wien u. s. w. errang. M. F.

Kummer, Kaspar, hervorragender deutscher Flötenvirtuose und Instrumentalcomponist, geboren am 10. Decbr. 1795 zu Erlau bei Schleusingen, lernte beim Stadtmusicus Neumeister in Schleusingen im praktischen Dienste alle Instrumente kennen und behandeln und erhielt auch noch durch den Cantor Stäps theoretischen und Compositionsunterricht. Auf der Flöte, seinem Hauptinstrumente, brachte er es zu ausnehmender Fertigkeit. Seit 1813 in der herzogl. Kapelle in Koburg angestellt, machte er im Militärcorps des Landes die sogenannten Freiheitskriege mit und wurde später zum herzogl. Musikdirektor ernannt, als welcher er eine fruchtbare Compositionsthätigkeit entwickelte, bis er am 21. Mai 1870 starb. Im Druck erschienen von ihm sehr beliebt gewordene Concerte, Fantasien, Rondos, Variationen, Etuden und Arrangements aller Art für Flöte, ferner tüchtige Quintette, Quartette, Duette und andere Sachen für verschiedene Streich- und Blasinstrumente, endlich auch weniger bekannte Cantaten, Kirchenstücke u. s. w. Auch einige Flötenschulen hat er veröffentlicht. Die Zahl seiner Werke übersteigt 150.

Kumpf, Franz Anton, deutscher Musiker, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kurfürstl. Hofmusicus in München und componirte für das Jesuitencollegium daselbst das religiöse Drama »Alois Gonzaga«. Später war er Kapellmeister zu Alternötting.

Kunc, Aloys Martin, französischer Kirchencomponist und Musikschriftsteller niederländischen Ursprungs, geboren am 1. Jan. 1832 in Cintegabelle

im Departement Haute-Garonne, kam als Chorknabe an die St. Stephans-Kathedrale in Toulouse und bildete sich hierauf auf dem Esquile-Seminar unter Hommey's Leitung noch hauptsächlich im Orgelspiel und in der Composition weiter aus. Im J. 1849 bereits wurde er selbst als Lehrer dieser Anstalt angestellt, ging aber 1852 als Organist an die Notredamekirche in Lombez (Diöcese Auch) und gab hier 1854 eine Sammlung von 15 Motetten heraus. Im J. 1857 wurde er zum Kathedral-Kapellmeister in Auch ernannt, betheiligte sich 1860 thatkräftig an dem Congress zu Paris zur Wiederherstellung des französischen Choralgesanges und der Kirchenmusik und begab sich im Interesse dieses Zweckes 1861 nach Rom, von wo er endlich wieder in seine Stellung zu Auch zurückkehrte. Von seinen Arbeiten sind Claviersachen, Messen für drei Stimmen mit Orgel und Kirchenstücke verschiedener Art, Orgelsachen und einige Lieder zu nennen, vor Allem aber folgende grössere Werke: »*Le plain-chant liturgique dans l'archidiocèse d'Auch*« (Auch, 1858); »*Mémoire sur le nouveau chant liturgique de Toulouse*« (Ebendas., 1860); »*Essai sur le rhythme qui convient au plain-chant*« (Ebendas., 1860); »*Le plain-chant romain et le nouveau chant liturgique de Toulouse*« (Ebendas., 1861); »*L'accompagnement d'orgue des livres de chant romain de la commission ecclésiastique de Digne*« u. s. w. Bei seiner Anwesenheit in Rom wurde er zum Mitgliede der dortigen Akademie der heiligen Cäcilia ernannt.

Kung (chines.), wörtlich übersetzt: »kaiserlicher Palast«, »königliches Haus«, »der Herd, in welchem sich alle erleuchteten Strahlen vereinigen«, oder »der Centralpunkt aller handelnden Kraft«, ist im chinesischen Musikkreise die Benennung des Grundtons einer Tonart. Zuerst wandte, nach der chinesischen Geschichte, der Gelehrte Lyng-lün diese Benennung für den Grundklang der chinesischen Musik, der unserem *F* gleich klingen soll, an. Als diesen Gelehrten der Kaiser Hoang-ti (s. d.) 2637 v. Chr. beauftragte, Regeln über die musikalische Kunst festzustellen, begab sich derselbe in das Land Si-jung, das im nordwestlichen China lag. Wahrscheinlich war hier, dem Ursitze der Arier näher, noch die Urkunst der frühesten Culturepoche in grösserer Reinheit erhalten, als in den Provinzen des schon damals umfangreichen chinesischen Staates. In Bezug auf den K. zu nennenden Grundklang der Kunst gab Lyng-lün an, dass eine Röhre von vorgeschriebener Ausdehnung, welche Hoang-tschung (s. d.) zu nennen, stets diesen Klang geben müsse. Dass aus dieser Bestimmung sich die chinesischen Maasse ergaben, ist für die Erklärung hier überflüssig und möge in P. Amiot's »*Mémoire sur la musique des Chinois*« nachgelesen werden. Wie aus diesem Grundton die fünf-, sieben- und zwölfstufige Tonleiter entstand, und wie man nun jeden dieser Klänge wieder als K. betrachten konnte und dadurch in einer höheren Tonregion gleiche Weisen schuf, denen man besondere Eigenheiten zumaass, steht in dem angeführten Werke ebenfalls in ausführlichster Weise. Für uns hat diese Auffassung nichts praktisch Verwerthbares und ist ausserdem nur durch Beleuchtung des ganzen chinesischen Tonsystems fassbar, wie es in dem Artikel China (s. d.) darzustellen versucht worden ist. O.

Kunkel, Franz Joseph, erfahrener deutscher Tonkünstler und fruchtbarer Kirchencomponist, ist geboren am 20. Aug. 1804 zu Dieburg im Grossherzogthum Hessen, wo sein Vater, ein grosser Musikfreund, Bäckermeister und Wirthschaftsbesitzer war. Von früh auf erhielt K. eine musikalische Erziehung, lernte nach und nach Flöte, Violine, Clavier und Orgel spielen und begann mit 15 Jahren das Studium des Generalbasses. Vom 18. Jahre an musste er das Schullehrerseminar in Bensheim besuchen, wo er innerhalb eines zweijährigen Lehrcursus auch noch Oboe, Violoncello, Clarinette und Waldhorn erlernte und Compositionsversuche machte. Vier Jahre lang fungirte er hierauf als Schullehrer zu Heppenheim an der Bergstrasse und knüpfte in dieser Zeit einen ihn sehr fördernden Umgang mit dem Hoforganisten Rink in Darmstadt an. Als Rector 1828 an die höhere Bürgerschule zu Bensheim berufen, über-

nahm er 1834 auch den Gesangsunterricht am Gymnasium und bald darnach den gesammten Musikunterricht am Bensheimer Seminar. Im J. 1845 begründete er noch in seiner so erfolgreichen musikalischen Thätigkeit die Lehrergesangfeste im Grossherzogthum Hessen, wurde aber 1854 ohne Angabe von Gründen, wahrscheinlich seiner liberal-religiösen Richtung halber, pensionirt und erhielt nur die Erlaubniss, seine Pension in Frankfurt a. M. verzehren zu dürfen. Auch dort erwarb sich der unausgesetzt thätige Mann als Musiklehrer und Schriftsteller an musikalischen und belletristischen Zeitschriften eine sehr geachtete Stellung. An Compositionen kennt man von ihm ausser Schulliedern und Männerchören: eine vierstimmige Cantate, »Der Tod Jesu«, mit Orgelbegleitung, eine vierstimmige deutsche Messe, Psalme und Motetten, drei dreistimmige geistliche Frauenchöre und Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, sowie für Orgel: neun Stücke auf die Festtage, 12 Choral-Präludien und viele Fugen. Ferner gab er ein vierstimmiges katholisches Choralbuch mit Prä- und Postludien für Orgel, eine »Kleine Musiklehre«, eine Streitschrift gegen A. Schindler »Die Verurtheilung der Conservatorien zu Pflanzschulen des musikalischen Proletariats u. s. w.« (Frankfurt a. M., 1855) und »Kritische Beleuchtung des C. F. Weitzmann'schen Harmoniesystems und des Schriftchens ‚Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten'« (Frankfurt a. M., 1863) heraus. Noch 1872 war er als Mitarbeiter des »Musikal. Wochenbl.« thätig.

Kunst (latein.: *ars*), abstammend von können, heisst im Allgemeinen jede Thätigkeit, die nach Zwecken gewisse Wirkungen hervorbringt, besonders wenn die Thätigkeit selbst Schwierigkeiten zu überwinden hat und das hervorgebrachte Werk einen Grad von Vollkommenheit und Angemessenheit besitzt. Dieser Begriff dehnt sich daher über alle Gebiete aus, in denen eine absichtliche Thätigkeit nach Zwecken möglich ist; es giebt ebensowohl technische und mechanische, als freie und schöne Künste. Alle K. ist somit etwas Praktisches, d. h. auf freier Thätigkeit des Menschen Beruhendes, und die K.thätigkeit um so vollkommener, je mehr durch sie etwas für sich Bestehendes, d. i. ein selbstständiges, in allen seinen Theilen übereinstimmendes Werk hervorgebracht wird, welches wir insofern Werk der K. im eigentlichen Sinne des Wortes oder Kunstwerk nennen und vom Kunststück unterscheiden, welches seinem inneren Werthe nach von geringerer Bedeutung ist und meist nur den Zweck hat, eine überraschende Fertigkeit im Hervorbringen flüchtiger und vorübergehender Wirkungen zu dokumentiren. Durch jene Bestimmung ist denn auch die K. von der Natur und ihren Erzeugnissen genau unterschieden; denn obgleich auch die Natur, gemäss den ihr innewohnenden Trieben, Dinge erzeugt, welche das Ansehen von K.werken haben, so bringt sie doch ihre Erscheinungen nicht in freier Absichtlichkeit, sondern nach dem Gesetze bewusstloser Nothwendigkeit hervor; mit anderen Worten: die Natur wirkt nach nothwendigen und unabänderlichen Bestimmungen unfreiwillig und von selbst, die K. aber umfasst dasjenige, was aus der freien, durch Genie, Phantasie und Gefühl geleiteten Thätigkeit (K.trieb) des Menschen Zweckmässiges hervorgeht. Es giebt daher Naturgesetze, die ihrer Wesenheit nach unveränderlich erscheinen müssen, und K.regeln, welche mehr oder weniger der conventionellen Uebereinkunft entsprungen sind und daher zum Theil der Abänderung unterliegen können. Jedoch ist die K. durch die Natur begründet, von welcher sie nicht blos die Stoffe zur weiteren Gestaltung, sondern auch die Formen zur idealen Nachahmung hernimmt. Sie erzeugt ihre Werke durch Gestaltung, Verknüpfung und Bearbeitung schon vorhandener Elemente und ist dabei überdies an die Naturgesetze gebunden, die sie aber mit Bewusstsein und Absicht befolgt; sie beherrscht die Natur, indem sie ihr gehorcht. Sie darf daher nicht schrankenlos, ungebunden walten, soll sie anders ein K.werk hervorbringen. Die K. ist dieser Erklärung gemäss von der Wissenschaft und andererseits vom Handwerk zu unterscheiden, obgleich beide in sie hineinspielen. Von der ersteren unterscheidet sich die K. hauptsächlich dadurch, dass sie selbst eine Nachbildung

und Veredelung, die Wissenschaft aber Erkenntniss der Natur und des Zusammenhanges der Dinge ist und als Philosophie über die einzelnen Erscheinungen hinausgeht.

Die Wissenschaft besteht daher in der Ausbildung des Wissens und ist auf die theoretische Thätigkeit des Geistes gegründet; die K. dagegen hat es zu thun mit Etwas, das weder selbst ein Wissen ist, noch blos durch das Wissen ohne äussere Fertigkeit hervorgebracht werden kann. Wissenschaft und K. sind aber gleichwohl dadurch wieder mit einander verbunden, dass eine Art der Erkenntniss überhaupt bei aller K.übung vorausgesetzt wird und dagegen auch die Wissenschaft in ihren äusseren Darstellungen K. ist. Wiederum wird auch die K. durch die Wissenschaft erkannt und in ihren Werken beurtheilt, worauf die Aesthetik oder Philosophie der Kunst (s. d.) und alle Theorie der Künste beruhen. Vom Handwerk jedoch unterscheidet sich die K. dadurch, dass jenes eine gewisse äusserliche Fertigkeit für einen im Allgemeinen höchstens nützlichen, keineswegs aber idealen Zweck benutzt. Will man diesem gegenüber das Wesen der K. genauer betrachten, so muss man auf das Bedürfniss zurückgehen, welches den Menschen überhaupt antreibt, durch Bearbeitung des von der Natur gelieferten Stoffes (in der Musik des Tons) und Umbildung schon vorhandener Formen Veränderungen in der Erscheinungswelt hervorzubringen und die Natur zu seinem eigenen Zwecke zu behandeln. Dieses Bedürfniss entspringt aus der Wahrnehmung oder dem lebendigen Gefühl, dass die einzelnen Erscheinungen der Natur oder des Menschenlebens, wie sie sich einmal vorfinden, mit seinen Zwecken nicht immer übereinkommen. Inwiefern er nun theils den Drang zu wirken lebhaft in sich fühlt, theils die Natur nach ihren Gesetzen erkannt und sie zu behandeln gelernt hat, insofern sucht er auch den selbstthätig vorgesetzten oder ihm gegebenen Zweck zu erreichen und, zur Erreichung desselben die vorhandenen Mittel vergleichend, das noch Mangelnde durch Combination zu ergänzen. Hierdurch erzeugt sich in ihm die Vorstellung von etwas Aeusserem, das als Mittel, die Forderung des Gedankens mit den äusseren Erscheinungen zu verbinden, dienen soll, d. h. er erfindet und dichtet. Herrschaft des Menschengeistes über die Natur ist demnach aller K. Wesen und Kennzeichen, und aller K.bestrebungen letzter Zweck und Erfolg beruht darauf, dass mit dem wachsenden geistigen Bedürfnisse des Menschen die Natur und seine Umgebungen zu seinen idealen Forderungen immer mehr erhoben werden.

Durch ihre unmittelbaren Zwecke und durch das nächste Bedürfniss, worauf sich die Werke der K. gründen, sowie durch die herrschenden Kräfte, welche bei ihrer Hervorbringung wirksam sind, und die Art, wie sie dabei in Wirksamkeit gesetzt werden, unterscheiden sich von einander die verschiedenen Classen der K., welche Künste genannt werden. Jene Zwecke sind entweder niedere oder relative, d. h. sie haben nur eine bedingte und abhängige Bedeutung, z. B. Alles, was zum Vergnügen oder Nutzen dient; oder höhere und absolute. Einige setzen mehr die Kräfte des Körpers, andere mehr die geistigen Kräfte in Bewegung. Die Wirksamkeit dieser Kräfte ist entweder mehr mechanisch und mit Anstrengungen (Arbeit) verbunden, oder eine freie, leicht von Statten gehende Thätigkeit, die in ihrer Aeusserung ihren eigenen Genuss findet und sich selbst zur Vollendung ihrer Werke (Spiel) anreizt, und hiernach sind die Künste gebundene (mechanische) oder freie Künste. Die Alten verstanden unter den letzteren diejenigen Kenntnisse und Fertigkeiten, welche zu dem Unterrichte der Freigeborenen gehörten und die man eines freien Mannes würdig achtete, entgegengesetzt den Beschäftigungen der Sclaven, worunter man meistentheils mechanische Arbeiten verstand. In späteren Zeiten, namentlich im Mittelalter und zu Anfange der neuen Zeit, wurden freie Künste auch die unzünftigen Gewerbe genannt und den zunftmässigen entgegengesetzt. Die freien Künste in dem Sinne, welchen man jetzt damit verbindet, selbst die, welche auf edleren Bedürfnissen beruhen, haben entweder einen ausser ihren

Werken liegenden Zweck, zu welchem sie Verstand oder Willen hinleiten wollten und zu dessen Erreichung also ihre Werke nur Mittel sind, weshalb sie auch nicht durch blosse Sinnesanschauung gefallen, oder sie sind solche, deren Werke als Darstellungen eines geistigen Gehalts durch sich selbst gefallen. Letzteren liegt das höhere Bedürfniss und der Wunsch zu Grunde, das in irgend einer Art Vollkommene, Musterhafte und Ideale in selbstständigen, in sich abgeschlossenen, der Wahrnehmung durch sich selbst würdigen Formen auszuprägen. Während jene nur relative Künste genannt werden können, nennt man diese absolute Künste und ihre Schöpfungen vorzugsweise Kunstwerke. Denn die Darstellung, welche der K. Kennzeichen ist, wird hier zu etwas Absolutem erhoben, indem das Ideale auf eigenthümliche Weise durch sie zur Anschauung gebracht wird. Die absoluten Künste nun aber sind keine anderen als die schönen Künste. In ihnen herrscht die Schönheit, die ohne fremde Beziehung durch sich selbst gefällt und ihren Zweck in sich selbst trägt, wohingegen die Werke der relativen und niederen K. dem Nutzen und der Brauchbarkeit huldigen und höchstens mittelbar auf Schönheit hinzielen, indem das Nützliche und Zweckmässige mit der fortschreitenden Bildung des Menschen immer mehr sich mit dem Gefälligen vereinigt, welches sich zum Theil selbst dem eigentlich Schönen nähern kann.

Die schöne K. oder die vorzugsweise sogenannte Kunst, zu der auch die Musik gehört, ist die freie Darstellung des Schönen in selbstständigen, anschaulichen Werken. Fälschlich hat man die K. häufig eine Nachahmung der Natur genannt, da die K., insofern wir unter Natur nur die uns umgebenden Erscheinungen und Veränderungen verstehen, über derselben steht, und die Schönheit dem K.werke wesentlich und nothwendig, den einzelnen Naturerscheinungen hingegen nur zufällig ist. In einem höheren Sinne ist allerdings die Natur selbst die höchste lebendige Schönheit, und dann kann man denn auch das K.werk eine Nachschöpfung oder ein Sinnbild der lebendigen Welt nennen. Die freie Darstellung des Schönen ist zugleich Darstellung des Lebens in seinen verschiedenen Gestalten und Aeusserungen. Das höchste Gesetz aber für alle K. bleibt immer das der Schönheit, wie mannigfaltig sich auch dasselbe mit Rücksicht auf verschiedene Stoffe und untergeordnete Zwecke modificirt. Die höchsten geistigen Lebensthätigkeiten, vorzüglich die, durch welche wir der Ideen und ihrer sinnlichen Darstellung fähig sind, müssen bei dem Künstler in hoher Energie und in unzertrennlicher Verbindung wirksam sein, damit die Idee ihre passende Form ohne Mühe finde. Diese Beschaffenheit des Gemüths, diese glückliche Harmonie der höchsten Kräfte ist aber nicht lediglich durch Fleiss und Anstrengung, nicht durch Ausbildung des Wissens erreichbar; sie setzt vielmehr Schöpfungskraft oder Genialität voraus, welche, als Anlage (s. d.) gegeben, durch Fleiss nur entwickelt und ausgebildet wird (s. Genie). In der Wirklichkeit finden sich unendliche Verschiedenheiten der Genialität und Grade der Künstlerkraft, deren niedere wir mit dem Namen der einzelnen Kunsttalente belegen, der sich bald auf das Innere des K.werkes und leichte Wirksamkeit einzelner dazu erforderlicher Kräfte, bald mehr auf das Aeussere beziehen und dann technische Fertigkeiten genannt werden (s. Talent).

Eine ästhetische, mithin wissenschaftliche Eintheilung der schönen Künste muss von der nothwendigen Verschiedenheit der Darstellungsmittel ausgehen; auch muss sie das ganze Kunstgebiet leicht überschauen lassen und die Verwandtschaft des Einzelnen andeuten. Die ihrem Wesen nach verschiedenen Darstellungsmittel beziehen sich auf die verschiedenen Gebiete der Erscheinungswelt und die Organe für die Auffassung und Darstellung derselben. Wie wir daher eine innere und äussere Erscheinungswelt unterscheiden, so unterscheiden wir auch Künste des äusseren Sinnes und Künste des inneren Sinnes. Die Darstellungsmittel der schönen Künste ersterer Art können nur auf den Empfindungen der edleren Sinne, mittelst deren wir selbstständige äussere

Formen in ihren Verhältnissen zu einander mit reinem Wohlgefallen wahrnehmen, gegründet sein. Dieses sind aber Gesicht und Gehör. Auf diese beziehen sich also die bildende und die tönende K.; die K. des inneren Sinnes dagegen ist die Poesie. Diese drei sind die Elementar- oder Stammkünste; die anderen Künste sind abgeleitete und zwar entweder einfach abgeleitete, wie die Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst und auch die Gartenkunst, oder zusammengesetzt abgeleitete, wie die Declamation und die Mimik, welche man auch Uebergangskünste nennen könnte, da die erstere von der Poesie zur tönenden K., die letztere von der Poesie zur bildenden K. den Uebergang macht. Aus Declamation und Mimik entspringt die Schauspielkunst; die Tanzkunst aber bildet den Uebergang von der Mimik zur tönenden K. Die Wissenschaft von der schönen K. und den besonderen Gebieten derselben kann man Kunstwissenschaft nennen. Handelt sie von der schönen K. und den Künsten überhaupt ihrem Geiste nach oder in unmittelbarer Beziehung auf die Schönheit, so wird sie zur Kunstphilosophie (s. Philosophie der Kunst) und macht als solche einen Haupttheil der Aesthetik aus.

Das Kunstwerk erfordert endlich, um würdig aufgenommen zu werden, ein verwandtes Gemüth, einen reifen Geist, der den Sinn des Lebens versteht und das lebendige Werk nicht von einzelnen Seiten und mit einzelnen Kräften, sondern mit denselben Kräften auffasst und geniesst, die es hervorgebracht haben. Fälschlich setzt man oft den Genuss des Kunstwerkes bald in das durch die Anschauung zunächst erregte, oft sehr unbestimmte Gefühl, wie es z. B. der Dilettant hat, bald in die Beurtheilung nach bestimmten Regeln, wie sie der kalte K.richter übt. Bei der wahren Auffassung aber verbindet sich Beides, das Gefühl des Anschauenden löst sich in Urtheil auf und ist dem ideenmässigen Urtheil ganz entsprechend. Zur wahren Auffassung eines K.werkes gehören daher nicht blos der allgemeine Kunstsinn, d. h. die Empfänglichkeit für Eindrücke der K., Interesse für K.werke und Leichtigkeit, sich in der K. zu orientiren, sondern vor allen Dingen die individuelle, unbefangene Anschauung des K.werkes, und zu seiner wahren Würdigung Kunstgeschmack, d. i. die Fähigkeit, das K.schöne von dem K.widrigen zu unterscheiden, und daher auch Kunstkenntniss, d. i. die Kenntniss des Wesens der K. und der Künste, insbesondere auch des Technischen, sowie die Geschichte der K. Nur mit diesen Eigenschaften ausgerüstet wird man einem K.werke seinen wahren Platz in dem grossen Gebiete der K. anweisen können, welches der letzte Zweck der Kunstkritik ist (s. Kritik und Geschmack). Erst die Vereinigung dieser Eigenschaften kennzeichnet den wahren K.richter. — Nach allem Vorgebrachten ist es klar, dass Künstler nicht derjenige ist, der ein Werk hervorbringt, zu dessen Erzeugung blos eine besondere Geschicklichkeit erforderlich ist, sondern nur derjenige darf diesen Namen beanspruchen, der mit selbstschöpferischer Thätigkeit so natur- als kunstwahr das Schöne in ästhetischer Form hervorzubringen vermag. In der Musik speciell werden die Künstler in dichtende oder schaffende und in ausübende (producirende und reproducirende) unterschieden; jene sind die Componisten oder Tonsetzer, diese die Virtuosen in allen ihren verschiedenen, besonders durch die Cultivirung der einzelnen Tonwerkzeuge hervorgerufenen Specialitäten.

Kunstakademien oder Hochschulen der Kunst, s. Akademie.

Kunstausdruck, s. Kunstwort.

Kunsterzeugniss, Kunstprodukt oder Kunstwerk, s. Kunst.

Kunstfertigkeit ist die Gewandtheit im zweckmässigen und regelrechten Gebrauche der zur Hervorbringung eines Kunstwerkes erforderlichen Mittel (in der Tonkunst oder Musik also der Töne). Die K. ist das Produkt der Verbindung von natürlicher Anlage mit Uebung und Bildung.

Kunstfreund oder Kunstliebhaber, s. Dilettant.

Kunstfuge, s. *Fuga (ricercata).*

Kunstgeschichte, die Darstellung des Ursprungs, der Entwickelung des

Aufschwunges und des Verfalles der schönen Kunstform, bildet einen Haupttheil der Culturgeschichte. Die Masse des Wissens in dieser Richtung, soweit es sich auf die Tonkunst speciell bezieht, behandelt der Artikel Musikgeschichte (s. d.).

Kunstlehre, s. Philosophie der Kunst und Theorie.

Kunstmann, Johann Gottfried, musikgebildeter deutscher Dilettant, war zu Anfang des 19. Jahrhunderts Kaufmann zu Chemnitz und als Componist wie als guter Pianist bekannt. Eine Sinfonie von ihm wurde auch in Leipzig mit Beifall aufgeführt. Im Druck erschienen von seinen Compositionen Quadrillen für Orchester (Leipzig, 1811), Gesänge und Lieder.

Kunstpfeifer, s. Stadtpfeifer, Stadtmusicus.

Kunstreisen sind grössere oder kleinere Ausflüge aus der Heimath, die im Interesse der Kunst gemacht werden, entweder um sie öffentlich auszuüben, oder sich in ihr weiter zu bilden.

Kunstschulen nennt man die Lehranstalten, in welchen zunächst die technischen Fertigkeiten, deren der Künstler nicht entbehren kann, und alle die Uebungen, die Auge, Ohr und Hand zunächst angehen, entwickelt werden sollen. K. für Musik heissen am häufigsten Conservatorien (s. d.); K. höherer Ordnung sind die Kunstakademien oder akademischen Hochschulen (s. Akademie).

Kunstwerk wird jedes Erzeugniss genannt, das die Darstellung des Schönen und die Mittheilung an den verwandten Geist zum Zweck hat und einen selbstständigen Werth und Gehalt besitzen muss. Unerlässliche Bedingung eines jeden wahren K.s ist, dass es ein organisches Ganzes bilde, dass es ferner aus unbedingter innerer Freiheit und Selbstthätigkeit des schaffenden Genius hervorgegangen ist und dass es sich in voller Klarheit anschaulich hinstellt, so dass es das möglichst treue Abbild des in der Seele des schaffenden Künstlers lebenden Ideals des Schönen ist. Idee und Form müssen sich im K. wechselseitig so durchdringen, dass neben der angeborenen Schöpferkraft des Geistes auch Musterhaftigkeit im Darstellen und Gestalten, sowie vollkommene Herrschaft über die dazu dienenden Mittel ersichtlich sind.

Kunstwort (latein.: *terminus technicus*) heisst im Allgemeinen jedes Wort, womit ein Gegenstand oder ein eigener Begriff in einer Kunst, Wissenschaft, in einem Gewerbe oder bei irgend einer sonstigen Beschäftigung auf eine kurze und den Kunst- oder Fachgenossen sofort verständliche Art bezeichnet wird. K.er sind geradezu unentbehrlich, weil man sonst, um eine genaue Beschreibung eines Gegenstandes oder Begriffes zu geben, eine Menge Worte verschwenden müsste, und es ist die Pflicht eines Jeden, der eine Kunst oder eine Wissenschaft studirt, sich mit der Terminologie, worunter man den Inbegriff solcher K.er versteht, bekannt zu machen. Ein bequemes Hülfsmittel für diesen Zweck bieten die in der gedruckten Literatur zahlreich für jedes Fach vorhandenen »Wörterbücher«.

Kunte, ein als vortrefflich gerühmter Violinist, geboren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Böhmen, stand lange Zeit, nämlich etwa von 1750 an bis 1771, in Diensten des Grafen Buquois zu Prag. Hierauf soll er eine Landschullehrerstelle übernommen haben. Er hat mehrere Geschmack und gute Kenntnisse zeigende Violinconcerte geschrieben, die jedoch nicht im Druck erschienen sind.

Kuntz, Stephan, s. Cuntz.

Kuntz, Thomas Anton, auch Kunz geschrieben, der Erfinder des Orchestrion (s. d.) und der Verbesserer des Bogenclaviers (s. d.), war 1759 in Prag geboren und galt daselbst in seinen Blüthejahren für einen der fertigsten Clavierspieler und angenehmsten Componisten. Gedruckt von ihm ist »Pygmalion« (1781) nebst anderen Cantaten und zahlreiche Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung. Im J. 1830 war er in Prag noch am Leben.

Kuntze, Karl, beliebter deutscher Componist komischer Lieder und

Männerquartette, geboren am 17. Mai 1817 zu Trier, erhielt seine erste musikalische Ausbildung durch seinen Vater, einen der Musiklehrer an der königl. preussischen Militär-Knaben-Erziehungsanstalt zu Schloss Annaberg (s. d.). Schon als zehnjähriger Knabe componirte K., der auf diesem Institute die Behandlung fast aller gangbaren Instrumente sich zu eigen gemacht hatte, Märsche, Tänze und sogar Ouverturen für Orchester, wie für Harmoniemusik. Später besuchte er das Seminar in Magdeburg und setzte seine musikalischen Studien unter der Leitung A. Mühling's eifrig fort. Hierauf begab er sich nach Berlin, wo er als Schüler der königl. Akademie und des Institutes für Kirchenmusik A. W. Bach, A. B. Marx und Rungenhagen zu Lehrern hatte. Nach Vollendung des vorgeschriebenen Lehrcursus wurde er von der Regierung als Cantor und Organist in Pritzwalk angestellt. In Folge seines rühmlichen Eifers, den Sinn für classische Musik durch Aufführungen dorthin zu verpflanzen, sowie seiner geistlichen Compositionen, unter denen Psalme und ein achtstimmiges »*Ave Maria*« für Männerchor und Orchester hervorragten, wurde er 1852 zum königl. Musikdirektor ernannt. Auch als Dirigent verschiedener grösserer Männergesangfeste zeichnete er sich aus, und er begann nun, jene heiteren und komischen Männerquartette zu componiren, die ebenso wie die früheren gleichartigen von Aug. Schäffer in den Gesangvereinen ungemein beliebt und für die Verleger gesuchte Waare wurden. K. selbst kam 1858 als Organist und Gesanglehrer nach Aschersleben, wo er für seine Schüler leichte Motetten, Schulgesänge und Lieder für gemischten Chor schrieb und wirkt gegenwärtig in gleicher Stellung zu Delitzsch.

Kunz, Friedrich August, s. Cunz.

Kunz, Konrad Max, achtungswerther deutscher Tonkünstler und Componist, geboren am 30. Decbr. 1812 zu Schwandorf in der Oberpfalz in Baiern als Sohn eines Stadtthürmers daselbst, besuchte und absolvirte mit Auszeichnung das Gymnasium zu Amberg, wo er neben vorzüglichem Unterrichte in den classischen Sprachen auch treffliche Unterweisung in der Musik genoss und so absichtslos den Grund legte, aus dem seine spätere Wirksamkeit herauswuchs. Denn anfänglich an der Universität München dem Studium der Medicin obliegend, zwang ihn seine Mittellosigkeit, dasselbe bald aufzugeben und seinen Lebensunterhalt mit Clavierunterricht zu erwerben. Ein glücklicher Zufall machte ihn mit dem damaligen Hofkapellmeister Hartmann Stuntz bekannt, unter dessen Leitung er ein tüchtiger Tonkünstler wurde. Späterhin dirigirte er mehrere Gesangvereine, darunter die Münchener Liedertafel, die er mitgründen half und für die er Chöre schrieb, welche, zündend durch Kraft und Fülle, wie »Odin, du Schlachtengott«, »Hymne an Hertha« und »Wenn heut' ein Geist herniederstieg'« (Uhland), oder wirksam durch Sinnigkeit und Anmuth, wie »Das Haus benedei' ich« (Uhland) und »Elslein« (im Volkston), sehr verbreitet sind und überall, wo Männergesang gepflegt wird, mit Vorliebe gesungen werden. Im J. 1845 wurde K. als Chordirigent an das Münchener Hof- und Nationaltheater berufen, welchen Posten er mit grosser Gewissenhaftigkeit und bestem Erfolge bis wenige Jahre vor seinem Tode ausfüllte; der Münchener Hoftheaterchor verdankt zumeist ihm die Begründung seines Rufes, der weit über Deutschland hinausreicht. Am 3. Aug. 1875 starb K. im allgemeinen Krankenhause zu München. — K. war nie verheirathet; er lebte als Sonderling, unzugänglich feineren Umgangsformen, in seinem Aeusseren ein Diogenes, dabei aber ein biederer Charakter, voll derben drastischen Humors, wovon Compositionen wie das »Metzelsuppenlied«, »Die Podagraisten« u. s. w. zeugen. Erwähnt sei noch seine Brochüre »Die Stiftung der Moos-Gau-Sängergenossenschaft Moosgrillia« (München, 1865), eine beissende Satire auf das Sangesbruderthum. F. W.

Kunze, Karl Heinrich, deutscher Instrumentalcomponist, lebte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts als Musiklehrer zu Heilbronn und hat von seiner Composition erscheinen lassen: Stücke für drei Hörner (1793), Duos

für zwei Flageolets (1796), Trios für drei Hörner (1800), Quatuors für Horn, Violine, Viola, Violoncello (Offenbach, 1800), sowie Tänze für Clavier und auch für Orchester.

Kunzen, Gottfried, vorzüglicher Fagottvirtuose, war eine lange Reihe von Jahren und bis zu seinem um 1790 erfolgten Tode Mitglied der herzogl. Kapelle in Schwerin.

Kunzen, Johann Paul, tüchtiger deutscher Tonkünstler und geschickter Kirchencomponist, geboren als Sohn eines Tuchmachers am 30. Aug. 1696 zu Leisnig in Sachsen, sang in seinem siebenten Jahre bei Kirchenaufführungen mit und konnte bald darauf auch den Organisten des Ortes, seinen Lehrer, vertreten. Neun Jahre alt kam er nach Torgau, dann nach Freiberg, wo er die Schule besuchte und im Singechor mitwirkte. Als armer Student in Leipzig seit 1716 musste er sich durch Unterrichtgeben in den Wissenschaften und in der Musik durchzukämpfen suchen. Seine Fertigkeiten im Gesang und auf verschiedenen Instrumenten, sowie die Empfehlungen seiner Lehrer und Freunde Rau und Kuhnau verschafften ihm einträgliche Lectionen; ausserdem sang er in der Oper, wirkte im Theater- und Concertorchester als Violinist mit und unterstützte gegen Bezahlung den Organisten Vetter an der Nicolaikirche. Zudem wurde er häufig nach Merseburg, Weissenfels, Gera, Gotha u. s. w. eingeladen, wo seinem Spiel und Sologesang der grösste Beifall zu Theil wurde, so dass er sich endlich entschloss, sich ausschliesslich der Musik zu widmen. Im J. 1718 wurde er als Kapellmeister in Zerbst angestellt, ging aber schon 1719 nach Wittenberg, wo er lehrte, häufig öffentlich auftrat, ein stehendes Concert begründete und sich verheirathete. Die Composition einer Serenade verband ihn mit dem Landrath von Wichmannshausen, der ihn nach Dresden empfahl, wo K. eifrig Umgang mit Heinichen, Volumier und anderen Künstlern pflegte. Er componirte daselbst Kirchenmusiken, Ouverturen, Concerte für Violine, Clavier u. s. w. Aus Reiselust schlug er die an ihn ergangene Berufung zum Kapellmeister der Kurfürstin von Sachsen aus und begab sich 1723 auf eine Einladung hin nach Hamburg, wo er einige seiner Opern (u. A. »Cadmus«), eine grosse Passionsmusik und andere seiner Vocalwerke zur Aufführung bringen liess und Unterricht ertheilte. Mit seinem achtjährigen Sohne Adolph Karl K., den er zum fertigen Clavierspieler gebildet hatte, trat er 1728 eine Kunstreise nach Holland und England an und lebte von 1729 an wieder in Hamburg, bis er 1732 als Organist nach Lübeck berufen wurde, in welchem Amte er aufs Ehrenvollste bis 1757 wirkte. Er starb erst um 1770 in Lübeck, wo er ebenfalls ein stehendes Concert errichtet und durch Lehre und Beispiel Gutes hervorgebracht hatte. Mattheson zählt ihn zu den grössten Componisten seiner Zeit; als sein Meisterwerk gilt sein Oratorium »Belsazar«. — Sein bereits erwähnter Sohn und Schüler, Adolph Karl K. (nicht Johann Adolph), geboren am 22. Septbr. 1720 zu Wittenberg, erregte auf mehreren Reisen als Wunderkind das grösste Aufsehen. Im Winter 1728 bis 1729 noch in London und ein Liebling des Dr. Pepusch, dann nach Hamburg zurückgekehrt, fehlen bis 1750, wo er Kapellmeister in Schwerin war, alle Nachrichten über ihn. Im J. 1757 übernahm er die Organistenstelle seines Vaters in Lübeck, die derselbe körperlicher Schwäche halber hatte niederlegen müssen. Im J. 1772 lähmte ein Schlagfluss seine Hand, so dass ihm sein Schüler Königslöwe (s. d.) adjungirt werden musste. Er starb 1781 zu Lübeck, hochgeschätzt als Clavier- und Orgelspieler, weniger als Componist, obgleich er Sinfonien, 21 Violin-, acht Flöten- und sechs Oboe-Concerte, 11 Clavier- und einige Violin-Sonaten geschrieben hatte; ferner ein grosses Passions-Oratorium und ein anderes, betitelt: »Die göttliche Berufung des Glaubens Abrahams«, endlich Motetten, Cantaten, Serenaden u. s. w., Alles, mit Ausnahme der in London erschienenen Sonaten und einiges von Cramer 1787 in der Sammlung »Flora« Veröffentlichten, Manuscript geblieben.

Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius (oder Emil), der berühmte

Sohn und Schüler des Vorigen, wurde im J. 1761 zu Lübeck geboren und zeichnete sich schon früh durch bedeutende Anlagen für Wissenschaft und Musik aus, wie er denn von vornherein als Clavierspieler Erhebliches leistete. Auf der Schule zu Hamburg weiterhin studirte er auch Harmonielehre und Setzkunst und gab seine ersten Compositionen heraus. Im J. 1784 bezog er die Universität in Kiel, wo er mit dem Dichter Professor Joh. Andr. Cramer ein freundschaftliches Verhältniss anknüpfte und u. A. dessen geistliche Oden und Lieder componirte, welche 1785 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen. Auf Cramer's Rath ging K. 1787 nach Kopenhagen, wo er sich ganz der Musik widmete und, da er keine Stellung fand, sich auf Unterrichtgeben angewiesen sah. Dort setzte er als ersten theatralischen Versuch 1789 die von Baggesen gedichtete Oper »Holger Danske oder Oberon« in Musik, welche durch Vermittelung des königl. Kapellmeisters J. A. P. Schulz auf dem Nationaltheater in Kopenhagen zur Aufführung gelangte und einen ungeheuren Erfolg hatte. Ausser anderen Vorzügen durfte mit Recht das scenische Geschick imponiren, welches der Componist in seinem grösseren Erstlingswerke bereits hoffnungsvoll entfaltete. Da K. aber trotzdem zu keiner festen Stellung gelangte, so wendete er sich, dem Rathe Schulz's folgend, 1790 nach Berlin, wo er mit Reichardt in naher Verbindung lebte und mit demselben ein »Musikalisches Wochenblatt« (1791) und eine »Musikalische Monatsschrift« (1792) herausgab, die dann vereint unter dem Titel »Studien für Tonkünstler und Musikfreunde« (2 Thle., Berlin, 1792 und 1793) herauskamen. Endlich erhielt K. die Musikdirektorstelle an dem neu eröffneten Theater in Frankfurt a. M., wo er sehr glücklich lebte, sich mit dem Geiste der Mozart'schen Werke innig bekannt machte und die Sängerin Zuccherini heirathete. Diese begleitete er in ihr neues Engagement nach Prag und wurde selbst als Musikdirektor an derselben Bühne angestellt. Seinem Vorbilde Mozart nacharbeitend, hatte er 1795 seine erste deutsche Oper »Das Fest der Winzer« vollendet, die sogleich aufgeführt wurde und in dem rigorosen Prag sowohl wie auch an anderen Orten den lautesten Beifall erhielt. Unter dem Titel »Die Weinlese« ist sie ebenso wie »Holger Danske« später (1798) im Clavierauszuge erschienen. Im J. 1795 legte J. A. P. Schulz in Kopenhagen Kränklichkeit halber sein Amt nieder und empfahl aufs Wärmste K. als seinen Nachfolger, welcher Vorschlag auch vom Könige von Dänemark acceptirt wurde. Seitdem wirkte K. als königl. dänischer Kapellmeister mit der grössten Auszeichnung und vielfach vom Hofe und Publikum ausgezeichnet, bis er am 28. Jan. 1817 zu Kopenhagen starb. Die Hochschätzung, die K. wie als Mensch so auch als Componist in seiner Zeit erfahren hat, war wohlberechtigt; denn seine Werke zeichnet Frische, Gesundheit und Kraft der Empfindung, nicht minder anmuthige Melodik aus, und Verstand und Gefühl befanden sich in ihnen in einer wohlthuenden Uebereinstimmung. Er lieferte ausser den schon genannten noch sieben dänische und deutsche Opern und Singspiele, nämlich: »Hemmeligheden« (Das Geheimniss) (1796), »Dragedukken« und »Jokeyen« (1797), »Erik Ejegad« (1798), »Naturens Röst« (Die Stimme der Natur) und »Ossian's Harfe« (1799), »Die Heimkunft« (1802); ferner drei Oratorien, mehrere Cantaten (unter diesen eine Trauercantate auf J. A. P. Schulz's Tod), Hymnen, religiöse Gesänge und Chöre (»Hermann und die Fürsten« von Klopstock u. s. w.), endlich vier Sinfonien, Ouverturen und einige gute Claviersonaten, Fantasien, Rondos, Variationen und Lieder. Einige treffliche Aufsätze von ihm enthält die »Leipziger allgemeine musikalische Zeitung«.

Kuppel (vom latein. *copula*) ist eine Bezeichnung, die einige Orgelbauer für Abstrakt (s. d.) gebrauchen.

Kuppler, Johann Georg, hervorragender deutscher Tasteninstrumentenbauer zu Ausgang des 18. Jahrhunderts, war ein Neffe und Schüler des berühmten Stein, bei dem er zugleich mit Schiedmeyer seine Kunst erlernte. Im J. 1781 etablirte er seine eigene Werkstätte in Nürnberg und baute

Flügel, Fortepianos und Stahlharmonicas mit halben Tönen, welche zu ihrer Zeit geschätzt waren.

Kupsch, Karl Gustav, deutscher Tonkünstler, geboren am 24. Febr. 1807 zu Berlin als Sohn eines Schuldirektors, widmete sich, obwohl für theologische Studien vorbereitet, dennoch der Musik, indem er Clavier bei Ludw. Berger, Orgel bei A. W. Bach, Violine bei Ed. Ritz, Gesang bei Benelli und Harmonielehre sowie Composition bei Zelter und Bernh. Klein eifrig trieb. Schon 1825 wurde er als Cantor und Organist an der Werder'schen Kirche zu Berlin angestellt und errichtete bald darauf eine musikalische Lehranstalt nach Logier's System. Er hatte sich bis 1828 nur in Compositionen geistlichen Styls versucht: von da an schrieb er auch Balletmusiken und endlich für das Leipziger Stadttheater die Musik zu der Pantomime »Der Zauberkessel«. Der bedeutende Erfolg dieses Werkes veranlasste ihn, 1831 sein Kirchenamt in Berlin niederzulegen und nach Leipzig, von da nach Dresden zu gehen, wo er die erste Aufführung des Stückes selbst leitete. Kurze Zeit dirigirte er auch die Winterconcerte der Harmoniegesellschaft in Dresden und nahm hierauf einen Ruf als erster Musikdirektor des neu errichteten Stadttheaters in Lübeck an. Im J. 1838 begab er sich dann nach Rotterdam, wo er als Direktor und Professor der Gesangsakademie, sowie als Kapellmeister und Mitdirektor der berühmten Concertgesellschaft »*Eruditio musica*« angestellt wurde. Obwohl in Rotterdam sehr geachtet, kehrte er 1845 wieder nach Deutschland zurück, war in demselben Jahre Theater-Musikdirektor zu Freiburg i. Br., besuchte 1846 noch einmal seine Vaterstadt Berlin und starb am 30. Juli desselben Jahres als Musikdirektor des Theaters in Naumburg. Von seinen Compositionen kennt man Claviersachen, Lieder und Gesänge, eine Oper »Fridolin« (Text von Maltitz), eine Musik zu »Wallenstein's Tod« u. s. w.

Kureten, s. Korybanten.

Kurpinski, Karl, einer der bedeutendsten polnischen Componisten, geboren 1785 zu Wloszakowice im Grossherzogthum Posen, wo sein Vater, Martin K., Organist war und ihn zu Gesangsübungen und zum Orgelspiel anhielt. Etwas später nahm ihn ein Oheim, gleichfalls Musiker, nach Galizien und liess ihn in die vortreffliche Kapelle des Starosten Felix Polanowski treten, in dessen Diensten er selbst sowohl wie seine Gattin standen. K. hatte hier Gelegenheit, gute Musik zu hören und studiren zu dürfen und liess diese Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehen. Er lernte zugleich die Composition durch fleissige Benutzung besonders von Mozart's Werken. Nach dem Tode seines Oheims um 1810 begab sich K. nach Warschau, der einzigen Stadt seines Vaterlandes, die ihm eine erwünschte gute Zukunft bieten konnte, und versah das dortige Nationaltheater von 1811 an mit seinen dramatischen Compositionen, deren grösster Theil mit enthusiastischen Beifallsbezeugungen aufgenommen wurde und ihm auch Auszeichnungen von Seiten des Kaisers Alexander I. eintrug, der K. 1823 zu seinem Hofkapellmeister und zum Ritter des St. Stanislausordens ernannte. In demselben Jahre machte K. eine Reise nach Deutschland, Frankreich und Italien, um den Zustand der Musik in diesen Haupt-Musikländern kennen zu lernen und die gewonnenen Erfahrungen für sein Vaterland zu verwerthen. Nachdem er schon über ein Jahrzehnt hindurch zweiter Dirigent am Nationaltheater gewesen war, wurde er 1825 zum ersten Orchesterchef, sodann zum Theater-Musikdirektor und endlich zum Gesangsdirektor der kaiserl. Musikschule erhoben. Trotz seiner umfangreichen Amtsbeschäftigungen componirte er unausgesetzt eifrig und zwar in allen Musikgattungen von der Oper und Kirchenwerken an bis zur Gelegenheitscantate und zum Salonstück, schrieb Lehrbücher für Clavier, Gesang und Theorie, einen Abriss der Geschichte der Oper in Polen und begründete eine musikalische Zeitschrift, um die Liebe zur Kunst bei seinen Landsleuten zu fördern. Nach dreissigjähriger ehrenvoller Dienstzeit zog er sich 1841 ins Privatleben zurück und war 1857 noch am Leben. K. war mit allen Anlagen eines von der Natur bevorzugten Tonkünstlers

begabt, besass viel Empfindung, Energie und eine leicht schaffende Kraft. Ihm und Elsner verdankt die polnische Musik die grossen Fortschritte, die sie im 19. Jahrhundert gemacht und die sie in Verbindung mit den übrigen Musikländern gebracht haben. Kamienski hatte auf diesem Wege allerdings vorgearbeitet, allein es waren nur Anfänge gewesen, die eben einer solchen energischen Fortführung bedurften, um nicht wieder zu verkümmern. Allein 24 ernste und komische Opern schuf K. für die polnische Nationalbühne, der er auch die besten dramatischen Schöpfungen des Auslandes unausgesetzt zuführte; für die Kirche zahlreiche vierstimmige Messen mit Orgelbegleitung, Cantaten mit Orchester, Te deen, Fest- und Sonntagsgesänge, ferner Sinfonien für Orchester, Nocturnes und Potpourris, theils für Streich-, theils für Blasinstrumente, Clavierstücke, bestehend in Fugen, Variationen, Polonaisen u. s. w. — Seine Gattin, Sophia K., geborene Brzowska, war eine gute und beim Publikum sehr beliebte Sängerin. Sie hatte im »Freischütz« von C. M. v. Weber ein erfolgreiches Debut am Operntheater in Warschau absolvirt und gehörte dieser Bühne ununterbrochen bis 1842 an, in welchem Jahre sie pensionirt wurde.

Kurth, Theodor, vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren 1828, wirkte als Dirigent des von ihm nach dem Berliner Muster gegründeten Domchores und als Musiklehrer in Bremen. Er war ein trefflicher Pädagoge und in seiner Kunst ein mit treuem Fleisse nach den edelsten Zielen strebender Mensch, dem die Freunde der Kirchenmusik in Bremen zu grossem Danke verpflichtet sind. Auch als langjähriger Correspondent und Mitarbeiter der Berliner Musikzeitung »Echo« hat er sich durch ruhige Beurtheilung aller künstlerischen Fragen, durch milde Kritik und umfassende literarische Kenntnisse ausgezeichnet. Er starb im April 1872 in Bremen.

Kurzböck, Magdalene **von,** clavierspielende Dilettantin in Wien, war in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts als Virtuosin ihres Instrumentes allgemein hochgeschätzt und soll auch componirt haben. Seiner Achtung gegen sie hat auch Haydn in der ihr dargebrachten Widmung seiner Claviersonate op. 92 Ausdruck gegeben.

Kurze Octave heisst die unterste Octave einer Orgel-Tastatur, wenn sie nicht alle zur diatonisch-chromatischen Tonleiter gehörenden Tasten oder Töne vollständig besitzt. Diese Unvollkommenheiten findet man noch mitunter in einigen aus alter Zeit stammenden Orgelwerken, wo meist das grosse *Cis*, dann aber auch sogar *C*, *D* und *Dis* nicht vorhanden sind. Es ist klar, dass Raum- und Kostenersparniss ihrer Zeit diese Lückenhaftigkeit veranlasst haben.

Ku-si ist der Name des fünften Lü (s. d.) der chinesischen zwölfstufigen Tonleiter; in der Yang (s. d.)-Reihe ist dies der dritte Klang. O.

Kussir, s. Kissar.

Kuttnohorsky, Veit, einer der vortrefflichsten böhmischen Kirchentenorsänger aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, war als solcher an der Metropolitankirche in Prag angestellt und starb im J. 1771. — Seinen Sohn, Johann Nepomuk K., hielt er selbst zum Gesange an, liess ihm aber auch eine gediegene allgemeine Musik-, besonders Compositionsbildung angedeihen, so dass derselbe, nachdem er ebenfalls an der Metropolitankirche, dann an der Kirche Maria de Victoria als Tenorist fungirt hatte, zum Chorregenten auf dem Schlosse und in der Benedictinerkirche des Hradschin berufen wurde, in welcher Stellung er aber schon 1781 an einem hitzigen Fieber starb. Er galt nicht nur für einen der besten Sänger seiner Zeit, sondern gehörte auch zu den beliebtesten Componisten seines Landes. Jedoch ist von seinen Kirchenwerken, worunter zwei Messen, und von seinen Instrumentalcompositionen, unter denen sich acht Sinfonien befanden, nichts im Druck erschienen.

Kuzzi, Anton Joseph, ein nicht unbedeutender Componist, von dem nur bekannt ist, dass er um 1796 und später in St. Petersburg lebte, und dass er auf Kosten des Grafen Sobek auf Koschentin die Composition studirt hat.

Er hat Opern, darunter »Belmonte und Constanze«, mehrere deutsche und italienische Arien, sowie auch Sinfonien und Concerte für fast alle gangbaren Instrumente geschrieben.

Kuveras heisst in der indischen Mythologie der Gott des Reichthums, der in seinen Diensten die Kinnara's (s. d.), unsterbliche Musiker, welche mit Pferdeköpfen dargestellt werden, hatte.

Kwetz, s. Agada.

Kyhm, s. Khym.

Kymbalon (griech.), s. Cymbalum.

Kyrie eleison (griech.), d. h. Herr, erbarme dich! sind biblische Worte, die seit dem 4. Jahrhundert zu einem in der christlichen Kirche gebräuchlichen Gebete wurden, das Papst Sylvester I., nach Anderen Papst Damasus, in die abendländische Kirche einführte und Gregor I. erneuerte. Dieser Papst verfügte auch, indem er die Worte »*Christe eleison*« hinzunahm, dass es von den Clerikern vor- und vom Volke nachgesungen werde. Die alten Kirchengesetze *(ordines romani)* sagen nur, dass der Chor diesen Ruf singend fortsetze, bis der Papst oder Bischof das Zeichen zum Aufhören gebe; eine bestimmte Zahl der Wiederholungen war also nicht angeordnet. War eine Procession vorhergegangen, bei welcher ohnehin dieser Gebetruf gesungen worden war, so liess man ihn weg, wie dies noch gegenwärtig z. B. in der Messe am Charsamstag geschieht. War keine Procession vorhergegangen, so wurde er mit gehobener Stimme in höherer Tonlage gesungen. In der römisch-katholischen Liturgie findet dieser Ruf neunmal statt, dreimal »*Kyrie eleison*« zu Ehren des Vaters, dreimal »*Christe eleison*« zu Ehren des Sohnes und dann wieder dreimal »*Kyrie eleison*« zu Ehren des heiligen Geistes. Die Dreizahl dabei ist eine mystische Anspielung auf die Dreieinigkeit, während der wiederholte Ruf zugleich die Inständigkeit des Flehens ausdrückt. Bis in das Mittelalter hinein betheiligte sich der Celebrant nicht daran, wenn das »*Kyrie*« gesungen wurde. Nach dem 12. Jahrhundert bereicherte man die Anrufung mit Paraphrasen, den sogenannten Tropen (s. d.), welche sich lange erhielten und die langen Neumen der Melodie mit Text versahen. Lediglich zur Erbauung und zur Erhöhung der Andacht beigefügt, wurden sie auch nur bei festlichem Gottesdienste in Anspruch genommen. So findet sich z. B. in einem 1519 zu Paris gedruckten Missale: »*Cunctipotens genitor Deus omnium creator, eleison etc.*« oder: »*Kyrie eleison, pater infantium, Kyrie eleison, refector lactentium etc.*« Ein Missale aus dem J. 1631 weist auf, »*Kyrie, fons bonitatis, pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt, eleison*«, und so in ähnlicher weitschweifiger Weise bei jedem wiederholten Rufe; es ist aber als Randglosse vorsorglich beigefügt: »*nullo modo sunt de ordinario seu usu romano*«. In analoger Art zeigt sich das »*Kyrie eleison*« bei zahlreichen deutschen Kirchenliedern erweitert. Diese Tropen selbst wechselten wieder nach den verschiedenen Festen. Die Choralmelodien des *Kyrie* sind nach dem Range des gefeierten Festes *(solemne, duplex* oder *semiduplex* u. s. w.) bald reicher, bald einfacher gestaltet, immer aber sollen sie der vollendetste musikalische Ausdruck des zu dem Herrn der Welt um Gnade und Barmherzigkeit flehenden Menschenherzens sein. Mit der Melodie des ersten *Kyrie* stimmt meistentheils die des »*Ite missa est*« oder »*Benedicamus*« zusammen. — In der musikalischen Messe (s. d.) bilden die vier Worte »*Kyrie eleison, Christe eleison*« den ersten Satz oder die Anfangsnummer, die denn auch bei kurzer Bezeichnung der einzelnen Theile der Messe das »*Kyrie*« genannt wird.

L.

L. als Abkürzung oder Abbreviatur für das lateinische *laeva (sc. manus)*, d. i. linke Hand, zeigt in Clavier- oder Harfenstimmen an, dass die also bezeichnete Stelle mit der linken Hand gespielt werden soll. Häufiger findet sich dafür die Abkürzung *m. s.*, d. i. *mano sinistra* (italien.), oder *m. g.*, d. i. *main gauche* (französ.).

La, die sechste und letzte Sylbe der Guidonischen Solmisation, da die siebente, *si*, erst späteren Ursprungs ist. Deshalb fiel bei Guido, je nachdem das Hexachord (s. d.) mit *c*, *f* oder *g* begann, diese Sylbe bald auf den Ton *a*, bald auf *d* und bald auf *e* (s. *La-mi-re*). In der neueren Solmisation (s. d.), welche für jeden Ton der siebenstufigen Scala ihre feststehende Benennung hat, bezeichnet man mit der Benennung *la* ausschliesslich den Ton *a*, wie ihn denn auch die Franzosen und Italiener nennen. Daher *La maggiore* (italien.) und *La majeur* (französ.) *A-dur*, *la minore* (italien.) und *la mineur* (französ.) *A-moll* u. s. w. Auch Graun hat diese Sylbe für seine Solmisation adoptirt.

Laag, Heinrich, tüchtiger Tonkünstler, geboren am 18. Febr. 1713 zu Herford, war Organist in Osnabrück und schrieb Anfangsgründe des Clavierspiels und des Generalbasses, sowie Lieder mit Melodien für das Clavier. Er starb zu Osnabrück am 30. Octbr. 1797.

Laar, Peter van, oder Laer, genannt Bamboccio, berühmter niederländischer Maler und ausgezeichneter Musiker, der es auf der Violine zu einer für seine Zeit vollendeten Fertigkeit gebracht hatte, war um 1613 zu Laren bei Naarden in Holland geboren. Nachdem er seine erste künstlerische Ausbildung daheim erhalten, ging er nach Rom, wo er 16 Jahre zubrachte, mit den besten Malern und Tonkünstlern im vertrauten Umgange stand und auf den Geschmack der Italiener bedeutend einwirkte. Nach seiner Rückkehr lebte er zunächst in Amsterdam, später in Harlem, wo er um 1674 in Folge von Hypochondrie sein Leben mit einem freiwilligen Tode beschloss. Den Beinamen Bamboccio, d. h. Krüppel, hat er in Italien seiner possirlichen Figur wegen erhalten.

Labadens, französischer Violinvirtuose, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris und hat herausgegeben: »*Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du Violon et à lire la musique*« (Paris, 1797).

Labarre, Louis Julien Castels **de,** vorzüglicher französischer Violinvirtuose und Componist, geboren am 24. März 1771 zu Paris, erhielt in seiner Jugend einigen Violinunterricht bei dem Meister Viotti und reiste 1790 zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung nach Italien. In Neapel trat er in das *Conservatorio della pietà*, besonders um bei Sala contrapunktische Studien zu machen, und kehrte 1793 nach Paris zurück, wo er noch bei Méhul Compositionsunterricht nahm. Nachdem er einige Jahre hindurch Violinist im *Théâtre de Molière* gewesen war, kam er im J. VII der Republik in derselben Eigenschaft in das Orchester der Grossen Oper, die er endlich verliess, da er in der Familie Napoleon's Engagement fand. Seine 1798 aufgeführte Oper »*Les époux de seize ans*« hatte keinen Erfolg. Sonst kennt man noch von ihm als von 1800 an erschienen mehrere Sammlungen Duette, Romanzen, Capricen und Variationen für Violine.

Labarre, Michel **de,** französischer Flötenvirtuose und Componist, geboren um 1675 zu Paris, der von seiner Composition in der Grossen Oper daselbst 1700 »*Le triomphe des arts*« (wahrscheinlich ein Festspiel in Cantatenform) und 1703 das Intermezzo »*La Vénitienne*« aufführen liess. Ausserdem hat man von ihm Flötentrios und Duos.

Labarre, Théodore, berühmter französischer Harfenvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren am 5. März 1805 zu Paris, erhielt von früh an Musikunterricht, ohne dass seine Eltern daran dachten, ihn für die Kunst zu bestimmen. Sechs Jahre alt, begann er die Harfe zu lernen, und zwei Jahre später nahm ihn schon Bochsa auf diesem Instrumente als Schüler an. Bei diesem machte der Knabe reissende Fortschritte; jedoch ging Bochsa 1816 nach England und verwies seinen talentvollen Schüler an Naderman, dessen Privatunterricht L. bis 1820 empfing. Mittlerweile war er 1817 auch in das Conservatorium getreten, wo er in der Harmonielehre von Dourlen, im Contrapunkt von Eler und Fétis und in der Formen- sowie höheren Compositionslehre von Boieldieu unterrichtet wurde. Im J. 1823 trug er schon den zweiten grossen Compositionspreis dieses Instituts davon und zwar mit der aus Recitativen, Arien und Duetten zusammengesetzten Cantate »*Pyrame et Thisbé*«, an welcher die eleganten Melodien, die gute dramatische Empfindung und die anziehende Harmonie lobend hervorgehoben wurden. Von 1824 an begründete er auf Concertreisen seinen ausgezeichneten Virtuosenruf, indem er die französischen Provinzen, die Schweiz, Italien und in jeder Saison auch London besuchte, wo er endlich einen mehrjährigen Aufenthalt nahm und viel Unterricht ertheilte. Um 1838 ging er nach Paris zurück, wo man 1831 seine Oper »*Les deux familles*« und 1834 »*L'aspirant de la famille*«, mit besonderem Glück aber 1833 sein Ballet »*La révolte au sérail*« zur Aufführung gebracht hatte. Nachdem er noch 1845 für die *Opéra comique* »*Le ménétrier ou les deux duchesses*« geschrieben hatte, dessen schwaches Textbuch jeden Erfolg verhinderte, wurde L. 1847 an die Stelle Girard's zum Orchesterchef dieses Theaters ernannt. Zwei Jahre später aber schon schied er aus diesem Amte und hielt sich bis zu Ende 1851 wieder in London auf. Endlich gewann ihn der Kaiser Napoleon III., sein Milchbruder, als Direktor seiner Privatmusik, und in dieser Stellung, sowie in derjenigen eines Professors am Pariser Conservatorium, verblieb er bis zu seinem Tode, der am 9. März 1870 erfolgte. In der Grossen Oper waren 1853 seine Ballets »*Jovita ou les boucaniers*« und »*La Fonti*« gegeben worden. L.'s Compositionsthätigkeit für sein Instrument ist eine ausserordentlich reiche und umfassende gewesen, und er hat nicht allein Solos, Fantasien, Rondos, Nocturnes u. s. w., sondern auch Duos in allen möglichen Zusammenstellungen der Harfe mit Pianoforte, Violine, Oboe, Fagott und Horn, sowie auch Trios für Harfe, Horn und Fagott geliefert. Auch eine der besten Harfenschulen der Neuzeit hat ihn zum Verfasser. Melodisch reich begabt, hat er auch mit besonderem Glücke das Feld der Gesangsromanze cultivirt, und nicht wenige dieser kleinen Schöpfungen sind von den Dilettanten aller Länder gern und viel gesungen worden.

Labarre, Trille, französischer Guitarrevirtuose, lebte zu Ende des 18. Jahrhunderts zu Paris als Componist und Lehrer seines Instruments. Seit 1788 sind daselbst von ihm instruktive Stücke für Guitarre, sowie Romanzen und Airs für dieselbe arrangirt und endlich auch eine umfangreichere Schule, betitelt: »*Nouvelle méthode pour la Guitarre, à l'usage des personnes, qui veulent l'apprendre sans maître*« op. 7 (Paris, 1793), erschienen.

Labat, Jean Baptiste, vorzüglicher französischer Orgelvirtuose, Componist und Musikschriftsteller, geboren am 17. Juni 1802 zu Verdun, kam 1817 nach Toulouse, wo er vier Jahre lang bei J. Caussé, dem Organisten der dortigen Kathedrale, Orgelspiel und Harmonielehre studirte. Nach dieser Zeit, 1821, erhielt L. das Organistenamt in seiner Vaterstadt und begab sich 1827 auf das Pariser Conservatorium, um daselbst unter Benoist im Orgelspiel und Fétis in der Composition seine Studien zu vollenden. Schon 1828 traf ihn die Berufung als Organist und Kapellmeister nach Montauban, dem er folgte. Er gründete daselbst einen philharmonischen Verein und eröffnete einen Cursus, in dem er hauptsächlich Harmonie lehrte und aus dem viele tüchtige Schüler hervorgingen. Als Componist ist L. mit zwei Oratorien: »*Noël*« und

»*La Sybille*«, mit vielen Kirchencompositionen verschiedener Art und Claviersachen in die Oeffentlichkeit getreten; als Schriftsteller verfasste er eine Harmonielehre, ein Lehrbuch über den Contrapunkt und zahlreiche interessante Artikel in den »*Mémoires des académies de Bordeaux et de Toulouse*«, vor Allem aber das grosse Werk »*Etudes philosophiques et morales sur l'histoire de la musique*« (Paris, 1852).

Labatt, Leonhard, vorzüglicher Tenorsänger der Gegenwart, geboren um 1840 in Schweden, ist seit einer Reihe von Jahren (Octbr. 1869) am kaiserl. Hofoperntheater in Wien engagirt und zeichnet sich sowohl in Helden- wie in lyrischen Parthien aus.

Labbé, s. Abbé l'ainé und Abbé fils.

Labbé, Robert, einer der ältesten bekannt gebliebenen französischen Organisten, war zugleich Kirchenkapellmeister und lebte in der Wendezeit des 14. und 15. Jahrhunderts zu Paris.

La bemolle (italien.), *la bémol* (französ.), der Ton oder die Note *As*.

Labialpfeife ist eine solche Flötenpfeife in der Orgel, die über ihrem Aufschnitt eine eingedrückte Fläche hat (s. Labium und Pfeife). — Labialstimme heisst jede Orgelstimme, deren Pfeifen vom Winde vermöge ihres Labiums angeblasen werden, was geschieht, nachdem sich der herzugelassene Wind am Labium (s. d.) gebrochen hat.

Labialwand, auch Labienwand, Kernwand oder Pfeifendecke heisst diejenige Seite oder Wand einer hölzernen Orgelpfeife, an welcher sich das Labium (s. d.) befindet. Kernwand wird sie genannt, weil der unter ihr liegende Kern (s. d.) nur von der Seite der Pfeife, seiner Bestimmung entsprechend, wirkt; Pfeifendecke dagegen, weil sie mit den übrigen Pfeifenwänden zuletzt verbunden wird und somit gleichsam die Decke der drei anderen Wände bildet.

Labienmensur ist im engeren Begriff die Höhe und Breite eines Labiums, im weiteren jedoch die Höhe und Breite eines Aufschnittes.

Labiiren ist der technische Ausdruck für das Verfahren, Labien anzufertigen, sie aufzulöthen, oder sie nach gehöriger Mensur (Enge oder Weite) auf dem Labienholze zu formen, sie zu richten. Die dazu erforderlichen Instrumente sind das Labiireisen oder Labiirholz. Mitunter, aber fälschlich, wird das Wort L. für intoniren gebraucht, was freilich auch durch Hin- und Herbiegen eines Labiums zu Zeiten geschehen muss.

Labirinto (italien.), das Labyrinth, hiess bei den Alten ein grosses, kunstvolles Gebäude, welches eine solche Menge verschlungener Gänge und Zimmer enthielt, dass man sich leicht darin verirren konnte, daher im bildlichen Sinne der späteren und jetzigen Zeit alles Verfängliche, Verwickelte und Dunkle in Reden, Untersuchungen und Combinationen. In dieser Bedeutung führt auch eine Art polymorphischer Kanon den Namen L.

Labitzki, Joseph, berühmter Tanzcomponist, geboren am 4. Juli 1802 zu Schönfeld im böhmischen Kreise Eger, wurde durch den Schullehrer und Regenschori Karl Veit in Petschau, wohin seine Eltern gezogen waren, schon früh im Gesang, Clavier- und Violin-, später auch im Flötenspiel und in der Harmonielehre unterrichtet. Vom zwölften Jahre an, wo er seinen Vater verlor, musste L. selbst für sich sorgen, arbeitete aber musikalisch fleissig weiter und versuchte sich in kleinen Compositionen, bis er im Sommer 1820 seine erste feste Anstellung als erster Violinist bei der Kurkapelle in Marienbad und 1821 bei der in Karlsbad erhielt. Unmittelbar darauf sammelte er ein eigenes Orchester, mit dem er im Winter 1822 auf 1823 eine Concertreise nach Regensburg, Nürnberg, Augsburg und München unternahm, deren guter Erfolg ihn bis 1835 zu gleichen Ausflügen auch nach anderen Gegenden veranlasste. In München, wo er wiederholt, auch in einer vorübergehenden Anstellung beim russischen Gesandten Grafen Woronzow Daschkow, war, studirte er noch bei P. v. Winter Composition, und dort erschienen 1827 auch seine ersten Tänze

im Druck. Auch in Prag und Wien war er mehrere Male, ebenso in Stuttgart und beim Ausbruche der polnischen Revolution in Warschau. Im J. 1835 siedelte L. von Petschau nach Karlsbad über, wo er dauernd die Direktion des Orchesters übernommen hatte. Von da an wurden seine Concertreisen nach auswärts seltener; die nach St. Petersburg 1839 und seine letzte, 1850 nach London, waren zugleich die glänzendsten. Seitdem lebte und wirkte L. als Dirigent und Componist beliebter Tänze ausschliesslich in Karlsbad, bis ihn sein Sohn August L. (s. weiter unten) als Amtsnachfolger ersetzen konnte. Daselbst feierte er auch 1872 sein Direktionsjubiläum und 1874 seine goldene Hochzeit. Ausser zahlreichen Tänzen aller Art, besonders Walzern, Polkas, Galopps, Quadrillen und Märschen, hat er auch Streichquartette, Concerte, Divertissements, Variationen u. s. w. für Violine, Flöte, Clarinette und Horn geschrieben. — Seine Söhne, Wilhelm und August L., haben zunächst als Violinisten eine vortreffliche Ausbildung auf dem Conservatorium zu Prag erhalten, dann noch bei Ferd. David und M. Hauptmann in Leipzig studirt und erfolgreiche Kunstreisen unternommen. Von ihnen lebt der erstere zu Toronto in Canadien und der letztere, der lange Zeit Concertmeister im Orchester seines Vaters gewesen, als Nachfolger desselben in Karlsbad. Auch er hat eine Reihe von Tänzen seiner Composition und Solostücke für Violine veröffentlicht. — Eine Tochter Joseph L.'s endlich, Tony L., wurde durch die Gesanglehrerin Marchesi-Graumann in Wien zur tüchtigen Bühnensängerin ausgebildet und ist bis 1872, in welchem Jahre sie sich in das Privatleben zurückzog, ein langjähriges beliebtes Mitglied der Oper des Stadttheaters in Frankfurt a. M. gewesen.

Labium (latein.), auch Lippe, Lefze, Schild oder Mund genannt, heisst bei metallenen Orgelpfeifen der oberhalb und unterhalb dem Aufschnitte befindliche, flach eingedrückte Theil des Cylinders. Der Theil über dem Aufschnitte befindet sich am Pfeifenkörper und wird Oberlabium (Oberlippe), der unter dem Aufschnitt befindet sich am Pfeifenfuss und wird Unterlabium (Unterlippe) genannt. Die Bestimmung des letzteren ist, dass es dem aus dem Pfeifenfusse kommenden Winde nach dem Oberlabium eine solche Richtung giebt, dass er sich an dessen Schärfe schneidet, dieses mit dem Pfeifenkörper in zitternde Bewegung (Vibration) versetzt und als tönende Luftsäule den Ton, nach Maassgabe der Mensur, formirt. Wenn die Labien zugleich einen ornamentalen Zweck an der Pfeife erfüllen sollen, so werden sie nach aussen hin geschweift und beide als einzelne Platten, welche Schilde oder Lefzenschilde heissen, erhaben aufgelöthet, in welchem Falle sie aufgeworfene Labien heissen. Hölzerne Pfeifen erhalten statt des Unterlabiums einen Vorschlag, und ihr Oberlabium wird von oben herunter scharf abgekantet. — Die Benennung Mund ist, wie auch aus der voranstehenden Erklärung hervorgeht, eigentlich unrichtig, da der Mund oder Aufschnitt (s. d.) einer Pfeife der Raum ist, welcher sich zwischen den beiden Labien befindet. Die Benennung Schild schreibt sich von aufgeworfenen Labien her.

Lablache, Luigi, einer der ausgezeichnetsten, wenn nicht der ausgezeichnetste Basssänger neuerer Zeit, ist am 6. Decbr. 1794 zu Neapel geboren und war der Sohn eines 1791 aus Marseille eingewanderten Kaufmanns, Nicolas L., der 1799 ein Opfer der neapolitanischen Revolution wurde. Mit zwölf Jahren wurde L. Zögling des *Conservatorio della pietà de' Turchini* und lernte Violine und Violoncello, sowie bei Gentili Gesang, ohne in irgend welchem Fache besonderen Eifer an den Tag zu legen. Schon mit fünfzehn Jahren ging seine prächtige Altstimme in einen Bass von seltenster Schönheit über, und, um bald auf das Theater zu kommen, studirte er anhaltender und emsiger denn jemals. Fünf Mal entlief er heimlich dem Conservatorium, um an einer Bühne der Stadt auftreten zu können, und veranlasste dadurch die Gründung eines Versuchstheaters an der Anstalt, dann aber auch ein eigenes Gesetz,

welches jedem Theaterdirektor des Königreichs verbot, einen Zögling des Conservatoriums ohne Erlaubniss der Regierung auftreten zu lassen, widrigenfalls eine Strafe von 2000 Ducaten und zweiwöchentlicher Schluss der betreffenden Bühne eintreten sollte. Nach Beendigung der vorschriftsmässigen Studienzeit sah sich L. 1812 endlich frei, liess sich als Buffo im neapolitanischen Patois am Theater San Carlino engagiren und heirathete nach fünf Monaten die talentvolle Tochter des berühmten Schauspielers Pinotti. Ebenfalls als neapolitanischer Buffo kam er 1813 an das Theater zu Messina und von dort endlich als erster Bassist nach Palermo, wo er nach einem überaus erfolgreichen Debut in Pavesi's »Ser Marc-Antonio« fast fünf Jahre lang der stets bejubelte Liebling des Publikums war. Sein sich über ganz Italien ausbreitender Ruf veranlasste 1817 sein Engagement für das Scala-Theater in Mailand, wo er sich sofort als Dandini in Rossini's »Cenerentola« gefeiert sah.

Die strengste Kritik fand an L.'s Declamation und seinem Gesange nichts auszusetzen und bemängelte nur seine schlechte Aussprache, die er denn späterhin durch Willenskraft und Eifer verbesserte. Für ihn schrieb Mercadante damals seine Oper »*Elisa e Claudio*«, und das Entzücken der Mailänder trug seinen Ruhm durch ganz Europa. Er sang nun auch auf anderen Bühnen Italiens, so in Turin, wo er als Uberto in »*Agnese*« von Paër Alles enthusiasmirte. Im J. 1822 wieder in Mailand, hierauf in Venedig, kam er 1824 nach Wien, wo kein Künstler neben ihm mehr zu bestehen vermochte, und wo man ihm zu Ehren 1825 eine Medaille schlug. Vom König Ferdinand I. von Neapel zum Kammersänger ernannt, sang er wieder zwei Jahre lang am San Carlino-Theater und begeisterte das Publikum besonders als Assur in Rossini's »*Semiramide*«, worauf er zu Parma in Bellini's »*Zaira*« Triumphe feierte. Die höchsten Ehren aber warteten seiner in Paris, wo er 1830 erschien und wo man ebenso sehr in ihm den unvergleichlichen Sänger für das ernste und komische Fach, wie den grossen Darsteller bewunderte. Körperlich wie geistig, künstlerisch wie gesellschaftlich konnte sich keine der damaligen Bühnengrössen mit ihm messen, und so war es kein Wunder, dass er ein beispielloses Aufsehen erregte. Als Geronimo in Cimarosa's »Heimliche Ehe«, als Podesta in Rossini's »*Gazza ladra*«, als Heinrich VIII. in »Anna Bolena«, als Orovist in »Norma« u. s. w. riss er die Kritik zu begeisterten Lobsprüchen hin. Noch einmal, 1833, begab er sich nach Neapel und sah sich als Dulcamara im »Liebestrank« und als »Don Pasquale« auf dem Gipfel seines Triumphes; dann sang er eine lange Reihe von Jahren abwechselnd zur Saison in Paris und London, sowie auf englischen Musikfesten. Ein gern gesehener Gast der Königin Victoria, unterrichtete er diese und deren älteste Kinder im Gesange. Nachdem L. noch, am kaiserl. Theater von Petersburg für die Saison 1852 engagirt, die russische Hauptstadt in Aufregung versetzt hatte, zog er sich auf seine reizende Besitzung Maisons-Laffitte zurück und gab einigen Gesangunterricht, trat aber auch noch einige Male auf.

Seit 1856 begann L.'s sonst so feste Gesundheit zu wanken. Er besuchte das deutsche Bad Kissingen und traf dort mit dem Kaiser Alexander II. von Russland zusammen, der ihn in seltenster Art auszeichnete. Dann bezog er im Vertrauen auf den heilsamen Einfluss der heimathlichen Luft sein Landhaus in Pausilippo und brachte den Winter in Neapel zu. In letzterer Stadt starb er am 23. Jan. 1858; begraben wurde er letztwilliger Verfügung gemäss in Maisons-Laffitte. Eine vortreffliche, von ihm verfasste Gesangschule und praktisch werthvolle Solfeggien verewigen seinen Namen auch in der musikalischen Literatur. L. darf als ein Sänger-Phänomen gelten, wie es nur selten wiederkehrt. Er besass die denkbar sonorste, klangvollste und zugleich biegsamste Bassstimme und vereinigte mit der vollendetsten Kunst, dieselbe zu verwenden, die höchste Ausbildung im Geschmack, Vortrag und in der Darstellung. Seine mit den Jahren immer mehr zunehmende Corpulenz wusste er wunderbar zu beherrschen, so dass ihm auch an Leichtigkeit und Beweglichkeit, z. B. als

Leporello im »Don Juan«, Niemand gleich kam. — Eine Tochter von ihm war die Gemahlin des berühmten Pianisten S. Thalberg (s. d.).

Labor, Joseph, ein vorzüglicher Pianist und gebildeter Componist, wirkt seit einer Reihe von Jahren, obwohl blind, als geschätzter Musiklehrer in Wien. In Concerten daselbst hat er sich häufig als einen der feinfühlendsten und fertigsten Clavierspieler erwiesen. Von seinen Compositionen kennt man ein Clavier-Quartett, Solostücke für Clavier und Lieder.

Laborde, Alexandre Louis Joseph, Marquis **de,** französischer Staatsmann und hochgebildeter Kunstfreund, geboren am 15. Septbr. 1774 zu Paris und ebendaselbst am 19. Octbr. 1842 gestorben, ist hier zu nennen wegen einer in Briefform an Madame de Genlis gerichteten akustischen Abhandlung: »*Sur les sons harmoniques de la harpe*«.

Laborde, Jean Baptiste, s. Borde.

Laborde, Jean Benjamin **de,** s. Borde.

Labyrinth, ein Theil des Hörorgans, s. Ohr.

Lacassagne, Abbé, französischer Sänger, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris und ist der Verfasser eines »*Traité général des éléments du chant*« (Paris, 1766). Von seinen Compositionen fand damals sein »*Recueil de fables mises en musique*« aussergewöhnlichen Beifall.

Lacépède, Bernard Germain Etienne de Laville, Comte **de,** ausgezeichneter französischer Naturforscher, eleganter Schriftsteller und leidenschaftlicher Musikfreund, geboren am 26. Decbr. 1756 zu Agen, in welcher Stadt er auch seine ersten Studien machte, die sich zwischen Naturgeschichte und Musik theilten. Nachdem er auf mehreren Instrumenten Geschicklichkeit erlangt hatte, befasste er sich auch mit der Composition und setzte, noch ehe er zwanzig Jahre alt geworden, eine neue Musik zu dem alten Operntext »Armide«, die aber aufführen zu lassen er von sich wies, als er hörte, dass Gluck denselben Gegenstand erfasst habe. Einige Experimente im Fache der Electricität brachten L. mit dem grossen Naturforscher Buffon in Verbindung, der ihn nach Paris zog, auf seine weiteren wissenschaftlichen Studien fördernd einwirkte und es dahin brachte, dass jener als Aufseher des Naturaliencabinets im königl. Garten angestellt wurde. Auch Gluck, zu dessen enthusiastischen Bewunderern L. gehörte, interessirte sich damals für ihn und gab die Veranlassung, dass L. sich an Gossec wandte, um Contrapunkt zu studiren. Die erste Frucht seiner Pariser musikalischen Studien war die Oper »Omphale« (1781), deren Aufführung jedoch die Capricen einer Sängerin verhinderten. Aus Verdruss hierüber componirte er vorläufig nur Instrumentalwerke, reichte aber schon 1786 der Bühnenverwaltung zwei Opern auf einmal, »Scanderbeg« und »Alcina«, ein, die jedoch ebenfalls nicht gegeben wurden. Dagegen gelangte ein Requiem von ihm zur Aufführung, welches gefiel und ihm herzliche Glückwünsche von Seiten Gretry's eintrug. L.'s Fruchtbarkeit in musikalischer Beziehung war übrigens grösser als sein Talent; denn er schrieb damals eine Sinfonie nach der anderen für grosses Orchester, drei davon auch für Blasinstrumente, welche in den öffentlichen Sitzungen der Akademie der schönen Künste und der philotechnischen Gesellschaft zu Gehör gebracht wurden; ferner nicht weniger als 54 Saiten- und Streich-Sextette, sodann Clavier-Sonaten, von denen einige im Druck erschienen sind, Kirchensachen und eine Sammlung von Stücken, welche der beschreibenden Instrumentalmusik angehören und in denen die verschiedenen Situationen des Gedichtes »Telemach« musikalisch wiedergegeben sein sollen. Mit der letzteren Sammlung wollte er seine Theorie über Tonmalerei, wie er sie in einem besonderen Werke, »*Poétique de la musique*« (2 Bde., Paris, 1785), entwickelt hatte, praktisch verwirklichen. Die französische Revolution und das Kaiserreich führten L. auf eine glänzende politische Laufbahn, auf welcher er es bis zum Staatsminister (1809), Pair von Frankreich (1814) und zum Präsidenten der gesetzgebenden Nationalversammlung brachte. Die empfangenen Würden, zu denen auch die eines Gross-

kanzlers der Ehrenlegion (seit 1803) gehörte, machten ihn aber den Wissenschaften wenigstens nicht ungetreu; denn er besuchte stets das Institut und hielt, so oft es ihm nur möglich war, naturhistorische Vorträge. Er starb am 6. Octbr. 1825 auf seinem Landsitze Epinay bei St.-Denis an den Pocken.

La Chapelle, A. **de,** ein wenig bekannter französischer theoretischer und praktischer Musiker der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von dem jedoch ein Werk vorhanden ist, betitelt: »*Les vrais principes de la musique, exposés par gradation de leçons*« (Paris, 1736).

Lacher, Joseph, erfahrener deutscher praktischer Musiker und Componist, geboren am 5. Novbr. 1739 zu Haustetten bei Augsburg, erlernte von seinem Vater, einem Dorfmusikanten, Violine zu spielen und Oboe zu blasen und später als Gehülfe des Stadtmusicus in Augsburg auch das Fagott. Als Fagottist trat er denn auch in das kaiserl. Infanterieregiment Migazzi in Innsbruck, wo er durch einen Arzt Namens Gerstner, einen Compositionsschüler von Camerloher in Mannheim, einigen Unterricht im Tonsatz erhielt. Nachdem er drei Jahre lang gedient hatte, verschaffte ihm Giulini eine Anstellung im Domorchester zu Augsburg, von wo aus er zwei Jahre später sich auf eine Kunstreise nach Strassburg und der Schweiz begab. Mehrfach noch in Orchestern angestellt, so beim Grafen von Königsegg in Aulendorf, kam er 1779 in die Kapelle des Fürstabts von Kempten, in der er um 1795 zum Kapellmeister und Lehrer der Kapellknaben aufstieg, als welcher er ganz zu Anfang des 19. Jahrhunderts starb. Ein Duodrama »Emma und Edgar« von ihm, sowie seine Instrumentalcompositionen, bestehend in Octetten, Quintetten, Quartetten und Concerten für verschiedene Instrumente, hatten zu ihrer Zeit guten Ruf, sind aber nicht im Druck erschienen.

Lachmann, Adam Heinrich, gelehrter deutscher Philologe, geboren 1694 zu Weningen, gestorben am 17. Aug. 1753 zu Kiel, ist hier wegen seiner Abhandlung »Gedanken über das bei Tondern gefundene goldene Horn« anzuführen.

Lachmann, Karl, einer der gelehrtesten und vielseitigsten deutschen Philologen der neuesten Zeit, geboren am 4. März 1793 zu Braunschweig, studirte seit 1809 an den Universitäten zu Leipzig und Göttingen, in welcher Stadt er sich 1815 habilitirte. In demselben Jahre trat er als freiwilliger Jäger in preussische Dienste und blieb seit seiner Rückkehr aus Frankreich, abgerechnet einen vorübergehenden Aufenthalt in Königsberg als ausserordentlicher Professor und mehrere Reisen nach Süddeutschland und der Schweiz, in Berlin, wo er 1825 ausserordentlicher und 1827 ordentlicher Professor an der Universität wurde. Ausgezeichnet als akademischer Lehrer, hat sich L. nicht minder durch seine von dem Geiste der strengsten Wissenschaftlichkeit durchdrungene literarische Thätigkeit um die Philologie, namentlich um die classische und altdeutsche, hochverdient gemacht; in seinen einschlägigen Leistungen bekundet er die vollendetste Meisterschaft methodischer Kritik, welche überhaupt als seine hervorragendste Eigenthümlichkeit zu bezeichnen ist. Von seinen Schriften berühren auch das musikalische Gebiet: »*De choricis systematis tragicorum graecorum libri IV*« (Berlin, 1819), »Ueber die Leiche der deutschen Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts« (Ebendas., 1829), »Ueber althochdeutsche Betonung und Verskunst« (1833), »Ueber Singen und Sagen« (1833), sowie die Ausgaben des »Nibelungenliedes« (1826; 2. Aufl. 1841), Walther's von der Vogelweide (1827; 2. Aufl. 1843), Wolfram's von Eschenbach (1833) und Ulrich's von Lichtenstein (1841). L. starb am 13. März 1851 zu Berlin.

Lachner, Franz, einer der ersten Meister der Tonkunst in der Gegenwart, wurde am 2. April 1804 zu Rain am Lech, einem Landstädtchen der bairischen Provinz Schwaben-Neuburg, geboren und war der älteste Sohn aus zweiter Ehe seines Vaters, der als geschickter Organist mit einer zahlreichen Familie in ziemlich ärmlichen Verhältnissen lebte, aber als Mann von streng

sittlichem Charakter und hellem Verstande die allgemeine Achtung seiner Umgebung genoss. Seine Kinder insgesammt (er hatte deren sieben) sowohl in den Elementarzweigen des Schulwissens, als in der Musik (selbst in der Harmonie) unterrichtend, betrieb er diese väterliche Hauspädagogik mit eben so grosser Strenge, als Gewissenhaftigkeit, ohne zu ahnen, dass drei seiner Knaben, Franz, Vincenz und Ignaz, dereinst berühmte Musiker, ja, dass der Erstgeborene sogar eine Zierde des deutschen Parnasses werden würde. Franz, schon früh aufgeweckten Sinnes, sollte studiren, um dereinst Beamter oder Geistlicher zu werden; eine Freistelle für ihn erbittend, brachte ihn sein Vater in das königl. Institut für Gymnasialschüler nach Neuburg an der Donau, wo er bis zum Uebertritt an die Universität bleiben sollte. Dort interessirte sich besonders Professor Eisenhofer, dessen vierstimmige Männergesänge zu jener Zeit florirten, für den musikalisch begabten Ankömmling; unter Leitung dieses gründlich gebildeten Dilettanten und feinen Aesthetikers machte Franz seine ersten grösseren Compositionsversuche. Preisvertheilungen und sonstige Institutsfestlichkeiten gaben hinreichende Gelegenheit zur Anfertigung von Cantaten, Ouverturen, Concertpiecen u. s. w.; daneben wurde die von Haus mitgebrachte Virtuosität auf Pianoforte und Cello tüchtig zu weiterer Ausbildung in Angriff genommen.

Im 16. Lebensjahre trat L., dessen Vater mittlerweile gestorben war, aus dem Institute und bestürmte seine Mutter mit Bitten, ihn dem Berufe als Musiker folgen zu lassen. Nachdem er die Erlaubniss dazu endlich erlangt hatte, begab er sich nach München, wo er sich jedoch nur kümmerlich durch einige Clavierlectionen und durch Mitwirkung im Orchester des Vorstadttheaters durch das Leben zu schlagen vermochte. Nur Ett schenkte ihm seine Aufmerksamkeit und wurde nicht müde, L.'s damals gefertigte musikalischen Arbeiten durchzusehen und mit belehrenden Rathschlägen zu begleiten. In der Noth des täglichen Lebens wandte sich L.'s Blick auf Wien, das ihm geheiligt erschien durch Mozart, Haydn, Gluck und Beethoven. Nach diesem Eldorado der Musik strebte sein lebhafter Sinn für weitere Vervollkommnung; ohne Empfehlungsbrief, ohne erkleckliche Baarschaft bestieg er das allwöchentlich nach Oesterreich fahrende Floss-Gefährte; ein freiwilliges Mitantheilnehmen am Rudern sicherte ihn vor Entrichtung des Fahrgeldes. So nahte er sich an einem Herbsttage 1822 dem Ziele seiner Wünsche und hatte bald nach seinem Eintreffen das Glück, in Folge einer wohlgelungenen Probeleistung die Organistenstelle an der protestantischen Kirche daselbst zu erhalten. Des Weiteren nahmen sich der Abt Stadler und der Hoforganist Simon Sechter seiner an und weihten ihn in die Lehren der Compositionslehre und des Contrapunktes ein. L. war mit seinem treu verbundenen Freunde Franz Schubert in der Folge der Einzige von den damals auftauchenden jüngeren Wiener Componisten, über dessen Talent sich selbst Beethoven warm anerkennend ausgesprochen hat.

Im J. 1826 lernte Duport, artistischer Vorstand des unter Barbaja's Oberleitung stehenden Kärnthnerthor-Theaters, den damals erst zweiundzwanzigjährigen Organisten kennen. Duport, ein gewiegter Weltmann und Menschenkenner, durchschaute gar bald den jungen Mann, dessen sicheres bisheriges Auftreten an der Spitze von Privatorchestern einen nicht geringen Beruf zum Dirigenten verrieth, und engagirte ihn als Vicekapellmeister. In dieser Stellung gewann er die Liebe des kaiserl. Hof- und ersten Kapellmeisters Weigl, von dem er die Direktionskunst aufs Gründlichste erlernte. Zwei Jahre später, als Weigl gestorben, Seyfried, Riotte, Umlauf und Gyrowetz vom Theater abtraten, Duport aber die alleinige Leitung der Anstalt übernommen hatte, ward L. zum »ersten Kapellmeister am Kärnthnerthor« ernannt, neben ihm Konradin Kreutzer, der ihm jedoch eines Zerwürfnisses mit der Direktion wegen in kurzer Zeit das Feld räumte. In jene Zeit, von 1828 bis 1834, fallen bereits glänzende Werke von ihm auf dem Felde des Oratoriums, der Cantate, der

Sinfonie und Kammermusik. Zum Opernfache wendete er sich, nachdem er für Pesth im J. 1828 die wenig bekannte, auch von Lindpaintner componirte »Bürgschaft« geschrieben, erst während seines späteren Aufenthaltes in München, wo er auch Bedeutendes für die Kirche lieferte. Bauernfeld's Oratorium »Moses« und dessen Cantate »Die vier Menschenalter«, von L. in oben bezeichnetem Zeitraume componirt, heben sich zu der Höhe jener gleichberechtigten Anerkennung, die den besten in unserem Jahrhundert entstandenen Werken dieses Genres gezollt wird.

Auf dem Gebiete des deutschen Liedes bewegte sich L. wetteifernd mit seinem Freunde Schubert in passionirter Lust; eine grosse Anzahl ein- und mehrstimmiger Gesänge, theils mit Pianoforte allein, theils mit Zugabe einer mitsingenden Instrumentalstimme kam damals in Druck; »Das Waldvöglein«, »Bewusstsein«, »Nachts in der Cajüte« machten voszugsweise Sensation, und allenthalben war es die intensive Wärme naturgetreuen und zugleich sangbaren Ausdruckes, sowie die eigenthümlich reizende Gestaltung der Harmonie, welche diesen Gesängen die Herzen gewannen. Aus dem Gebiete der Kammermusik erschienen in jenem fruchtbaren Zeitraume eine namhafte Anzahl von mehrstimmigen Werken, theils für Harmonie, u. A., in seltener Wahl der Mittel, zwei Serenaden für vier und fünf Cellos. An concertirenden Clavierpiecen findet sich gleichfalls eine grosse Anzahl vor; kaum haben Weber und Mendelssohn, als die an Claviercompositionen fruchtbarsten ebenbürtigen Zeitgenossen, in quantitativer Beziehung mehr Claviermusik zu Tage gefördert, als L. in dem clavierseligen Wien. Nach der wohlverdienten Anstellung als kaiserl. Hofkapellmeister sich gleichwohl vergebens umsehend, folgte L. einem im J. 1834 von Mannheim aus an ihn gelangten Antrag, die Leitung der dortigen Oper zu übernehmen. Von den Wienern, die sein Scheiden ungern sahen, schmerzlich sich trennend, führte ihn sein Weg an den Rhein wieder nach München. Auf Hofrath v. Küstner's, des damaligen Hoftheater-Intendanten, Einladung führte er seine *D-moll*-Sinfonie auf, welche so allgemeines, in allen Kreisen des Münchener Publikums verbreitetes Aufsehen erregte, dass man sich einstimmig über den hohen Werth der Erwerbung eines so hervorragenden Talentes aussprach. Es wurden Unterhandlungen mit ihm angeknüpft, und er schliesslich vom J. 1836 an (bis dahin war er in Mannheim gebunden) als Hofkapellmeister für Hofkirche und Hoftheater zu München angestellt. Seine Wirksamkeit in Mannheim war eine überaus lebhafte, doch auch mit allen jenen Widerwärtigkeiten verbunden, welche die Regeneration eines in Verfall gerathenen Orchesters in unausbleiblichem Gefolge hat. Damals wurde ihm auch unter vielen Bewerbungen für seine »*Sinfonia appassionata*« (in *C-moll*) der von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Staates ausgeschriebene Preis zuerkannt.

L. kam, für Baiern gewonnen, im Sommer des J. 1836 nach München. Die königl. Kapelle empfing den an der Donau wie am Rhein gefeierten Meister mit lebhafter Freude, und es fehlte nicht an Empfangsfeierlichkeiten der ehrenvollsten Art. In der That stand L. nunmehr auf dem fruchtbarsten Boden, so cultivirungsfähig, wie sich ihn sein Ehrgeiz und seine Begierde anzupflanzen nur immer wünschen konnte. Von jeher war die bairische Kapelle eine der intelligentesten in Deutschland; es wurden jetzt einzelne Engagements zu verschiedenen Instrumenten gemacht, die jüngere, schon vorhandene Generation regte neubelebt ihre Kräfte, und Alles bot dem durch das Vertrauen und die Achtung des damaligen Monarchen in autokratischer Höhe sich bewegenden Meister freudig die Hand des Zusammenwirkens. Nicht minder fand L. das damalige Personal der Oper verbesserungsbedürftig; der Chor wurde neu organisirt, und gar bald stieg die Münchener Oper, damals das Schooskind der Intendanz und des Publikums, zu Achtung gebietender Höhe. L.'s Sicherheit, energische Gedrängtheit und Ruhe der Probenführung gefiel den Mitgliedern der Kunstanstalt in hohem Grade; Liebe zur Sache drang rasch in

Aller Leistungen, jeder Wink des neuen Dirigenten wurde verstanden und beachtet; es handelte sich von nun an nicht mehr um das »Ob«, sondern um das »Wie« des Gebens. Fortan war und blieb die Leistung der Künstlerschaft, durchschnittlich wenigstens und so lange nicht Laune oder Ungeschick allzu störend dazwischen trat, eine vom innigsten Verständnisse des Autors durchdrungene, eine künstlerische. Dazu kam, dass nach Möglichkeit das Repertoir mit classischen Werken bedacht ward. Gleichzeitig wandte L. alsbald bei seinem Erscheinen die vollste Thätigkeit der Leitung der in München schon seit dem J. 1811 bestanden habenden grossen Concerte zu, die es sich unter dem Namen »Concerte der musikalischen Akademie« nach ihrem ursprünglichen Zwecke zur Aufgabe machten, grosse Werke ernster Gattung vorzuführen. Manche Ungunst der Zeit, manches Selbst- und manches Nichtverschuldete hatte negativ auf dieses Institut eingewirkt, das wohl früher schon viele glänzende Siege erfochten, zu Anfang der dreissiger Jahre aber merklich zu kränkeln begonnen hatte. Von dem Augenblick aber an, als L. sich an das Steuer gestellt, vermehrten sich Besuch und Einnahme der grossen Concerte bald um mehr als um das Dreifache, und der immense Raum des Odeons war manchmal kaum im Stande, die mit begeisterter Theilnahme den classischen Werken eines Beethoven, Haydn, Mozart, Händel und Bach lauschende Menge aufzunehmen.

Wiewohl durch Berufsgeschäfte sehr in Anspruch genommen, förderte L. eine lange Reihe von theils grösseren, theils kleineren Werken aus allen Gattungen der Composition zu Tage, darunter drei grosse Opern. »Alidia«, nach Bulwer's »Letzte Tage von Pompeji« bearbeitet, trat im J. 1838 auf die Scene. Es folgte einige Jahre später sein »Benvenuto Cellini« und endlich 1842 »Catharina Cornaro«, nach St. Georges' »*Reine de Chypres*«, welche letztere als die am meisten auswärts gegebene L.'sche Oper dessen Ruf als dramatischer Componist zu allermeist begründete; nicht als wenn deren Musik mehr Schönheiten aufzuweisen hätte als die der beiden anderen, sondern weil das Buch bei weitem besser ist. L. schuf während seines ferneren Aufenthaltes in München eine so grosse Anzahl von Werken jeglichen Genres, dass solch eine Fruchtbarkeit in Erstaunen setzen muss. Von Sinfonien schrieb er damals die achte (in *G-moll*), unstreitig die gedankenreichste und interessant gearbeitetste; er führte dieselbe persönlich in Wien auf, wo sie mit Entschiedenheit gefiel und die Aufmerksamkeit auf den Componisten in solchem Grade lenkte, dass zum Zwecke seiner Wiedergewinnung das Angebot der Stelle eines wirklichen kaiserl. Kapellmeisters erfolgte. Der Münchener Hof dagegen, in Kenntniss gesetzt von der Möglichkeit drohenden Verlustes, paralysirte jene Offerte 1852 mit der Verleihung einer namhaften Gehaltsvermehrung, sowie des in Baiern bisher niemals üblich gewesenen Ehrentitels eines General-Musikdirektors. Dass L.'s Stellung in München jedoch von der Zeit an, dass eine Musikrichtung ans Ruder gelangte, welche nichts weniger als der classischen Schule huldigte, eine sehr unerquickliche wurde, ist klar. Er kam daher im Herbste 1865 um seine Versetzung in den Pensionsstand ein, erhielt aber nur einen von Jahr zu Jahr verlängerten Urlaub, den er zu rastloser Compositionsthätigkeit in bewusster und gediegener Kraft benutzt. Vom Münchener Publikum enthusiastisch verehrt, ergreift dasselbe jede Gelegenheit, in feurigen Ovationen zu zeigen, dass es keineswegs die Ereignisse sanctionirt, welche einen solchen Meister gezwungen haben, sich zurückzuziehen.

Obwohl in allen Gattungen der Vocal- und Instrumentalcomposition auch weiterhin noch wahrhaft bedeutend, steht jetzt L. am grössten, und zwar unerreicht, als Componist der Suite da, welche Gattung er auf eine hohe Stufe der Vollendung gebracht hat. Seine herrlichen Suiten haben denn auch in den ersten Concerten Deutschlands und des Auslandes einen überaus glänzenden Erfolg davon getragen, welcher denjenigen seiner acht Sinfonien, seines Requiems, seiner Messen, Quartette und Quintette noch überragt. Als Componist überhaupt gehört L. entschieden der echten Wiener Schule an und verfolgt mit

umsichtiger Anwendung der reichen Mittel, welche die neuere Zeit ins Leben gerufen hat, dieselbe Bahn wie Mozart. Jenes mühsame, krankhafte Haschen und Ringen nach Originalität, welches sich, oft mit Hintansetzung aller inneren Klarheit, in die Kunst eingedrängt hat, ist ihm völlig fremd, stets schreibt er natürlich und doch originell. Besonders einen Zug hat er mit Mozart gemein, den nämlich, dass er der Melodie ihr Recht widerfahren lässt, ohne Plattheit oder Trivialität aufkommen zu lassen. Der Contrapunkt ist ihm im vollsten Umfange eigen; er betrachtet aber denselben nicht als höchstes Ziel eines Tonsetzers, und legt es auch nie darauf an, damit zu prunken, sondern er bedient sich desselben immer nur als Mittel zu ästhetischen Zwecken, so dass er oft die reichsten Combinationen ohne den mindesten Zwang und scheinbar völlig kunstlos bietet, selbst wenn er zwei oder drei Melodien zu gleicher Zeit erklingen lässt. Daher seine melodischen Bässe und überhaupt seine meisterhafte Stimmenführung, daher auch seine oft so eigenthümlichen Harmonienfolgen. Allerdings erscheint in einzelnen kleineren Sachen, in einigen ein- und zweistimmigen Lieder-Gesängen hie und da mehr harmonisches Aufgebot, als dem leichteren dichterischen Stoffe gerade angemessen sein dürfte; doch sind solche Erscheinungen nur vereinzelt, entspringen aus der eigenthümlichen Individualität des Künstlers und fallen bei beurtheilender Anschauung der grossen Gesammtleistung eines so fruchtbaren und geistreichen Componisten nicht ins Gewicht. Von seinen grösseren Männerchorcompositionen sind allgemein verbreitet: »Sturmesmythe«, »Schlachtgesang«, »Kriegers Gebet«, der 100. Psalm u. s. w.

Lachner, Ignaz, der jüngere Bruder des Vorigen, vortrefflicher und erfahrener Componist und Dirigent, geboren am 17. Septbr. 1807 in Rain, ward gleich seinen übrigen acht Geschwistern im frühesten Alter vom Vater in der Musik unterrichtet und machte solche Fortschritte, dass er schon als achtjähriger Knabe in den Orten der Umgegend Concerte auf der Violine und dem Clavier gab und bewundert wurde. Von edlen Menschenfreunden unterstützt, besuchte er von seinem zwölften Jahre an das Gymnasium in Augsburg und war daselbst ein Mitschüler des späteren Kaisers Napoleon III., welcher damals als Graf Saint-Leu dort weilte. Während eines vierjährigen Aufenthaltes daselbst erhielt er zugleich den Unterricht Neugebauer's im Violin-, Keller's im Clavierspiel und des Domkapellmeisters Witschka in der Compositionslehre. Von seinem Bruder Franz gerufen, ging auch er nach München, erhielt Anstellung als Violinist im Orchester des Isarthortheaters und vervollkommnete sich bei Molique, so dass er sehr erfolgreich von Neuem öffentlich auftreten konnte. Dennoch war seine Lage eine sehr sorgenvolle, und gern folgte er im Aug. 1824 abermals seinem Bruder, der ihn einlud, nach Wien zu kommen. Dieser verschaffte ihm eine Stelle als Orchestermitglied und Repetitor an der Oper des Kärnthnerthor-Theaters, übertrug ihm sein Organistenamt an der evangelischen Kirche und unterrichtete ihn noch in der Composition. Am 18. Octbr. 1825 wurde Ignaz L. zum Vicekapellmeister der Oper ernannt, folgte sechs Jahre später dem Rufe eines Hof-Musikdirektors nach Stuttgart und ging endlich 1842 in gleicher Eigenschaft nach München, wo er wiederum neun Jahre lang an der Seite seines Bruders wirkte. Das Jahr 1853 führte ihn als ersten Kapellmeister an das Stadttheater zu Hamburg, von wo er 1858 als königl. schwedischer Hofkapellmeister nach Stockholm berufen wurde, welche Stellung er aber, von Sehnsucht nach der deutschen Heimath getrieben, schon 1861 mit der eines ersten Kapellmeisters in Frankfurt a. M. vertauschte, woselbst er seitdem als Dirigent, Lehrer der Composition und Tondichter zu den hochgeachtetsten Persönlichkeiten gehört. Nach 53jähriger Laufbahn am Theater, feierte er am 18. Octbr. 1875 sein fünfzigjähriges Kapellmeister-Jubiläum und zog sich, nachdem er zur Abschiedsfeier noch einmal die Aufführung von Mozart's »Figaro« geleitet hatte, unter den herzlichsten, von Pietät und Wohlwollen getragenen Ovationen der Frankfurter in den wohlverdienten Ruhestand zurück. — Von seinen zahlreichen Compositionen sind

besonders zu erwähnen: die Opern »Der Geisterthurm« (1837) und »Die Regenbrüder« (1839), für Stuttgart geschrieben und daselbst aufgeführt, »Loreley« (1846), in München mit grossem Beifall gegeben, sodann mehrere Ballets, Melodramen, Entr'acte, Musiken zu Alpenscenen (z. B. »'s letzte Fensterl'n«), endlich mehrere Messen, Sinfonien, Streichquartette, Trios, Sonaten für Pianoforte, darunter eine vierhändige preisgekrönte, Concertsachen für verschiedene Instrumente und hauptsächlich Lieder, unter diesen das stark verbreitete »Ueberall Du« (mit Hornbegleitung).

Lachner, Theodor, der älteste Stiefbruder der beiden Vorigen, geboren 1798 zu Rain und gebildet auf dem Seminar in Neuburg, trat in die Fusstapfen seines Vaters, übte besonders Orgelspiel und wurde endlich als Organist in München an der Peterskirche und als Correpetitor am königl. Hoftheater angestellt. Als Orgel- und Clavierspieler, sowie als Musiklehrer stand er seiner Tüchtigkeit wegen daselbst in Ansehen. In der Composition hat er sich ebenfalls versucht, jedoch ist keine derartige Arbeit von ihm bekannt geworden, und auch sonst nur der Clavierauszug zu Chelard's Oper »Macbeth«, den er besorgte und der bei Falter in München erschienen ist. — Auch zwei Schwestern der Familie L. haben sich ausgezeichnet. Die ältere, Thekla L., geboren 1803 in Rain, gebildet von ihrem Vater, wurde, nachdem sie über mehrere andere Bewerber beim Probespiel den Preis davongetragen hatte, wirkliche Organistin an der Kirche St. Georg zu Augsburg, und die jüngere, Christiane L., geboren 1805, ist, ebenfalls nach wohlbestandener öffentlicher Prüfung, zur Organistin in ihrer Vaterstadt Rain gewählt und angestellt worden.

Lachner, Vincenz, der jüngste Bruder aller Vorigen, gleichfalls talentvoller Componist und Dirigent, geboren am 19. Juli 1811 zu Rain, wurde, wie alle Glieder seiner Familie, zuerst vom Vater im Clavier-, Orgel- und Violinspiel unterrichtet, nahm, auf dem Gymnasium zu Augsburg gebildet und zum Schulmann bestimmt, im 17. Jahre eine Hauslehrerstelle bei einer Familie in der preussischen Provinz Posen an, fasste aber hier den Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen und begab sich nach Wien, wo er zu diesem Zwecke bei seinen Brüdern, sowie bei anderen Lehrern eifrig studirte und bald auch die Organistenstelle seines Bruders Ignaz an der evangelischen Kirche daselbst erhielt. Im J. 1836 übernahm er den durch Franz's Abgang erledigten Hofkapellmeisterposten in Mannheim, wo er bis 1873, in welchem Jahre er sich pensioniren liess, abgesehen von einer vorübergehenden Direktionsthätigkeit an der deutschen Oper in London (1842) und am Stadttheater in Frankfurt a. M. (1848), in ausgezeichneter Weise ununterbrochen wirkte. Seine Compositionen bekunden tüchtige theoretische Kenntnisse, Geist und zeichnen sich durch würdige Haltung aus. Anzuführen sind von denselben: mehrere Sinfonien und Ouverturen (darunter eine preisgekrönte Festouverture), die viel aufgeführte Musik zu Schiller's »Turandot«, Streichquartette, ein ebenfalls preisgekröntes Clavierquartett, viele Gesänge und Lieder (das Mannheimer Preislied »In der Ferne« u. s. w.), unter denen besonders zahlreiche Arbeiten für Männerchor als sehr verdienstlich hervorragen.

Lachnith, Ludwig Wenzel, bedeutender Hornvirtuose und gewandter Componist, geboren am 7. Juli 1746 zu Prag, als Sohn Franz L.'s, eines an der Jesuiterkirche daselbst angestellten Musikers, der seine Söhne ebenfalls in den Anfängen der Musik unterrichtete. L. studirte bei diesem und anderen Lehrern Violine, Clavier und besonders Horn. Nachdem er einige Jahre lang in der Kapelle des Herzogs von Zweibrücken gewesen war, ging er 1773 nach Paris, machte unter Rodolphe noch Hornstudien und liess sich mit grossem Beifall im *Concert spirituel* hören. Als seine Gesundheit anstrengende Beschäftigungen mit dem Horne nicht länger zuliess, begann er Clavierunterricht zu geben und warf sich auf die Composition, in der er sich bei Philidor noch vervollkommnete. Er schrieb Sinfonien, Quartette und Trios für Streichinstrumente, Claviersonaten und Trios, Hornconcerte, Stücke für Clavier und Harfe,

sowie eine Clavierschule, letztere mit L. Adam gemeinschaftlich. Ferner führte er seine Opern »*L'heureux divorce*« und »*Eugénie et Linval*«, sowie einige Parodien und Pasticcio's in Paris auf. Seine »*Fêtes lacédémoniennes*« dagegen, für die Grosse Oper bestimmt, gelangten nicht zur Aufführung. L. starb am 3. Octbr. 1820 zu Paris. — Sein Bruder, Anton L., geboren zu Prag, war bis 1799 als Trompeter in der Kapelle des Herzogs von Zweibrücken, kehrte aber dann nach Prag zurück und wurde als Musiker an der Metropolitankirche daselbst angestellt. Er galt auch für einen trefflichen Clavierspieler und hat einige Trios und Sonaten seiner Composition im Manuscript hinterlassen.

Lacodre, s. Blin.

Lacombe, Jacques, französischer musiktreibender Buchhändler, lebte zu Paris und hat verfasst: »*Dictionnaire portatif des beaux-arts etc.*« (Paris, 1724; weitere Aufl. 1752, 1753, 1759), sowie »*Spectacle des beaux-arts, ou considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales*« (2 Bde., Paris, 1761 und 1765).

Lacombe, Louis, einer der besten französischen Pianisten und auch talentvoller Componist, geboren 1818 zu Bourges, wurde früh schon von seiner Mutter auf dem Claviere unterrichtet. Sechs Jahre alt, spielte er bereits zu allgemeiner Bewunderung öffentlich im Theater, und als er 1829 in das Pariser Conservatorium gebracht, wurde er sofort in die erste Classe desselben gesetzt, wo Zimmermann sein Pianofortelehrer war. Schon im zweiten Studienjahre erhielt er den ersten Preis im Clavierspiel. Nachdem er aus der Anstalt ehrenvoll entlassen worden war, unternahm er mit seiner Mutter und gleichfalls talentirten Schwester eine Concertreise durch Frankreich, Belgien, Deutschland und Ungarn, auf der er allenthalben Aufsehen erregte. Nach Paris zurückgekehrt, blieb er daselbst, einige Kunstreisen, 1854 auch noch einmal nach Deutschland, abgerechnet, geachtet als Musiker und durch eine reiche Heirath gesichert vor materiellen Sorgen. Von seinen Compositionen haben sich einige Sinfonien, viele Salon- und Unterrichtsstücke für Pianoforte, Clavier-Trios und Sonaten, ein Quintett und andere Kammermusikwerke grosse Anerkennung erworben. Auch als musikalischer Feuilletonist hat er sich hervorgethan. Seine Gattin ist eine noch jetzt beliebte, feine und empfindungsvolle Concertsängerin, die namentlich ihres Gatten Romanzen ausserordentlich schön vorträgt.

Lacombe, Paul, junger, zu bedeutenden Hoffnungen berechtigender französischer Componist zu Carcassonne, der ganz neuerdings in Paris sehr günstig aufgenommene Kammermusikstücke und Romanzen veröffentlicht hat. Mit grossem Erfolge debutirte er 1875 im *Concert du Châtelet* als Orchestercomponist mit einem reizvollen »Pastorale« und im Febr. 1876 im *Concert populaire* von Pasdeloup mit einer sinfonischen Ouverture, Werke, welche sein hervorragendes Talent ausser Zweifel stellen.

Lacoste, einer der älteren französischen Operncomponisten, war von 1693 bis 1708 Chorist der Grossen Oper in Paris, welche Stelle er im Interesse seiner erfolgreichen höheren künstlerischen Thätigkeit endlich aufgab. Von seinen gern gehörten Opern sind, meist in Paris, herausgekommen: »*Aricie*« (1697), »*Philomèle*« (1705), »*Rhadamante*« (1707), »*Créuse*« (1712), »*Télégone*« (1725), »*Orion*« (1728), »*Biblis*« (1732) und »*Pomone*«. Auch eine Sammlung Lieder für eine Singstimme mit Generalbass von ihm ist in Paris im Druck erschienen.

Lacroix, Antoine, französischer Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, geboren 1756 zu Remberville bei Nancy, erhielt bei dem Kathedralkapellmeister Lorenziti in Nancy Violin- und Compositionsunterricht und kam 1780 nach Paris, wo er sich in Concerten grosse Anerkennung erwarb. Die Revolutionszeit veranlasste ihn zur Auswanderung, und Ende 1792 kam er nach Bremen, wo er bis 1800 blieb, sich aber auch wiederholt in anderen deutschen Städten und in Dänemark mit Beifall hören liess, in Folge dessen er als Musikdirektor nach Lübeck berufen wurde. Hier errichtete er 1803 zugleich

eine Musikalienhandlung und starb gegen Ende des J. 1812. Von seinen Compositionen erschienen Streichquartette, Violinduette, Sonaten für Clavier und Violine, für Violine und Bass, Variationen u. s. w.

Lacy, Rophino, spanischer Violinvirtuose und Componist, geboren am 19. Juli 1795 zu Bilbao, war der Sohn eines englischen Kaufmanns, erhielt als fünfjähriger Knabe bereits Violinunterricht und war schon 1802 als fertiger Spieler allgemein bekannt. Er machte seitdem wissenschaftliche Studien auf dem Collége in Bordeaux, dann in einem Lyceum zu Paris, wo er zugleich unter R. Kreutzer im Violinspiel sich weiter ausbildete. Von Paris, wo er u. a. auch in Hofconcerten Erstaunen hervorgerufen hatte, begab er sich 1805 mit seinem Vater nach London und wurde der Leitung Viotti's anvertraut. In glänzenden Concerten hatte er sich bereits in England, Irland und Schottland ruhmvoll bekannt gemacht, als er plötzlich als Komiker zum Theater ging. Im J. 1818 jedoch griff er wieder zur Violine und wurde in Liverpool Concertdirektor. Ende 1820 war er als Balletcomponist der italienischen Oper in London angestellt, übernahm aber 1824 wieder seine frühere Stelle in Liverpool. Seitdem hat man nichts mehr von ihm gehört. Von seinen Compositionen sind in England gedruckt: mehrere Violin- und Claviersachen, ein Clavierquintett und englische Songs.

Lade wird häufig kurzweg für Windlade (s. d.) gesagt.

Ladegast, Friedrich, einer der vorzüglichsten und berühmtesten Orgelbauer der Gegenwart, geboren am 30. Aug. 1818 in Hochhermsdorf bei Leipzig als Sohn eines Tischlers, lernte in seinem Geburtsorte schon früh etwas Orgel- und Clavierspiel und trat dann als Lehrling bei seinem hochbegabten Bruder, dem Orgelbauer Christlieb L. in Geringswalde, geboren am 3. Decbr. 1813, der noch gegenwärtig in L.'s Werkstätte die Oberleitung führt und in der Mechanik sehr Hervorragendes leistet, ein. In seinen Mussestunden baute L. schon damals ohne fremde Beihülfe eine kleine Kirchenorgel, die noch heute in Tanneberg bei Mitweida ihre guten Dienste leistet. Zu seiner weiteren Ausbildung arbeitete L. hierauf in den Werkstätten von Kreutzbach in Borna, Mende in Leipzig, Zuberbier in Dessau und beschäftigte sich zugleich mit der höheren Mathematik, mit Zeichnen und anderen Hülfswissenschaften seiner Kunst. Im J. 1846 etablirte sich L. unter Beihülfe des verdienstvollen Seminar-Musikdirektors E. Hentschel in Weissenfels. Seine erste grössere Orgel war die durch den Grafen Zech in Geusa bei Merseburg (1849) bestellte, woran sich das umfänglichere Werk in Hohenmölsen (1851) schloss, das so vorzüglich gelungen war, dass L. den Umbau der grossen Domorgel in Merseburg (1855) übertragen erhielt, von wo an sein Künstlerruhm datirt. Seine weiteren grösseren Werke, die den genialen, tief denkenden Reformator seiner Kunst bekunden und mit den zweckmässigsten, von ihm zuerst ersonnenen Einrichtungen versehen sind, entstanden in rascher Folge und entsprachen überall den höchsten Erwartungen. Die bedeutendsten derselben sind die grossen Orgeln zu Merseburg, Memel, Leipzig (1862 für die Nicolaikirche, 1868 für die Synagoge), Weissenfels (1863 für die Stadtkirche), Schwerin (1871), Cöthen (1871), Wien (1872 für die Gesellschaft der Musikfreunde). Man zählt bis 1876 gegen 80 Werke dieses vorzüglichen Orgelbauers, welche sich besonders zahlreich in der Provinz und dem Königreich Sachsen, in Schlesien, Baiern und Russland befinden.

Ladenklappen oder Ladenventile, s. Hauptventil.

Ladurner, Ignaz Anton Franz Xaver, vortrefflicher Clavierspieler und geschickter Componist, geboren am 1. Aug. 1766 zu Aldein in Tyrol, wo sein Vater, Franz Xaver L., Organist war, ein Jahr nach des Sohnes Geburt jedoch nach Algund bei Meran als Schullehrer und Organist versetzt wurde. L. kam 1777 in die Schule des Klosters Benedict-Bayern, wo er bereits mit Compositionsversuchen hervortrat. Nach dem Tode seines Vaters, im J. 1782, musste er zur Unterstützung der Mutter die Dienste desselben versehen, bis

ihn 1784 sein Bruder, Joseph Aloys L. (s. weiter unten), abzulösen vermochte. Er ging hierauf nach München und studirte weiter Musik und Rhetorik. Eine Gräfin von Haimhausen, eine gute Clavierspielerin, nahm ihn von dort aus mit nach Longeville in der Champagne, wo sie ein Landgut besass, und 1788 begab sich L. nach Paris, nachdem sein jüngster Bruder, Augustin L. (geboren am 28. Aug. 1773, gestorben 1794 in München), seine Stelle bei der Gräfin hatte übernehmen können. In Paris gelangte L. als Clavierspieler und Componist zu bedeutendem Ansehen und wurde als Musiklehrer sehr gesucht. Später erhielt er auch am Conservatorium eine Professur für das Clavierspiel, bildete viele tüchtige Schüler und starb am 4. März 1839 zu Paris. Von seinen Compositionen erschienen in Paris zwei- und vierhändige Claviersonaten, Sonaten für Clavier und Violine, sowie Capricen, Fantasien, Variationen, Rondos, Divertissements u. s. w. für Clavier allein. Auch zwei einaktige Opern von ihm, nämlich »*Wenzel, ou le magistrat du peuple*« (1793) und »*Les vieux fous*« (1796) sind in der Pariser *Opéra comique* zur Aufführung gelangt. — Sein zweiter Bruder, Joseph Aloys L., geboren am 7. März 1769 zu Algund, besuchte gleichfalls das Benedictinerstift zu Benedict-Bayern, wo er auch Unterricht im Gesang und Clavierspiel erhielt. Seit 1784 verwaltete er fast neun Jahre lang den Organisten- und Schuldienst seines verstorbenen Vaters und konnte endlich 1792 nach München gehen und während der folgenden sieben Jahre im dortigen kurfürstl. Lyceum Theologie und Philosophie studiren. Seine Mittel zum Fortkommen zog er damals aus dem Clavierunterricht, den er fleissig ertheilte, während er selbst unter der Leitung des tüchtigen Joseph Gratz sich gediegene contrapunktische Kenntnisse erwarb. Im J. 1798 kam er als Consistorialrath nach Brixen, wurde 1799 zum Weltpriester ordinirt und 1816 zum Consistorialrath und Hofkaplan daselbst ernannt, als welcher er noch über zwanzig Jahre lang thätig war. Trotzdem vernachlässigte er die Tonkunst nicht, bildete Schüler in derselben aus und schrieb viele Compositionen, von denen einige gute Kirchenstücke, sowie Fantasien, Rondos, Variationen u. s. w. für Clavier auch herausgekommen sind.

Lächerlich heisst Das, was Lachen erregt. Insofern das L.e einen ästhetischen Charakter bekommen kann, ist es eine Art des Komischen, weshalb man die weitere Ausführung unter diesem Artikel nachlesen wolle.

Lägel, Johann Gottlieb, geschickter deutscher Componist und Dirigent, geboren am 13. Decbr. 1777 zu Flössberg bei Borna in Sachsen, lernte bei seinem Vater, einem Dorfmusikanten, und dem Ortsschullehrer etwas Clavier- und Violinspiel. Ein benachbarter Schulmann, Namens Titel, förderte ihn hierauf so, dass er im 16. Jahre in die dritte Classe des Gymnasiums in Altenburg eintreten konnte, wofür er im Stadtsingechor mitwirken musste, dessen Präfect der Cantor Krebs, ein Sohn des berühmten Orgelvirtuosen, war. Da L. unverdrossen sich auf seinen Instrumenten und auch auf der Orgel weiter übte und ebenso das Theoretische sich anzueignen suchte, so gelangte er in Altenburg und auch in weiterem Umkreise zur Beliebtheit, in Folge dessen man ihm, gerade als er die Universität in Leipzig beziehen wollte, das erledigte Cantorat zu Weyda im Voigtlande anbot, welches L. auch annahm, da die Aussichten eines Theologen denn doch allzu ungünstig waren. Von 1800 bis 1812 entfaltete er in Weyda eine erfolgreiche musikalische Thätigkeit, indem er einen Stadtsingechor errichtete, ein grösseres Orchester bildete, beide tüchtig einübte und zu Concerten und Kirchenaufführungen brauchbar machte, ferner gewissenhaften Musikunterricht ertheilte und eifrig componirte. Nach dieser Zeit kam er als Cantor nach Eisenberg, von dort als Musikdirektor nach drei Jahren nach Gera und starb daselbst, geachtet und geehrt, am 5. Juni 1843. Von seinen Compositionen hat er nur einige brauchbare Cantaten und Claviersonaten veröffentlicht. — Seine Tochter, Elvira L., geboren zu Weyda um 1806, hat sich als Concertsängerin zu Leipzig und als Solistin bei mehreren Musikfesten vortheilhaft bekannt gemacht.

Laelius, Daniel, deutscher Lautenvirtuose zu Anfang des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte ein Werk, betitelt »*Testudo spiritualis*« (Frankfurt. a. M., 1616), welches die französischen Melodien der Lobwasser'schen Psalme, für die Laute gesetzt, enthält.

Lämmerhirt, G., deutscher Clavierspieler und Componist, lebte um 1797 als Hofmeister des Grafen von Erbach zu Erbach und gab damals von seiner Composition heraus: eine grosse Sonate für Clavier und Violine op. 1 (Offenbach, 1797) und zwei leichte vierhändige Sonaten op. 2 (Ebendas., 1798).

Ländler, auch Länderer oder Dreher, ein bei den Bewohnern des sogenannten Landels, d. i. das Land ob der Enns in Oesterreich, beliebter und gepflegter Tanz im Walzertakt ($^3/_4$ oder $^3/_8$), von heiterem, lustigem Charakter, aber nur mässig schneller Bewegung. In Frankreich und Italien ist die L.weise unter dem Namen »Tyrolienne« bekannt und nachgeahmt. — Ländlern oder ländern heisst so viel, als den Walzer auf Ländlerart, also im zurückgehaltenen Tempo vortragen, oder auch den L. selber in seiner Eigenart tanzen.

Laet, Jacques **de,** latinisirt Laetius, niederländischer Gelehrter und musikalischer Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, aus Löwen gebürtig, hat ein »*Encomium musices*« (Mastricht, 16**) herausgegeben.

Laetus, Georg, Archigrammar zu Augsburg um 1545, hat laut der Vorrede Salblinger's zum »*Concentus* 4—8 *vocum*« (Augsburg, 1545) eine »*Commentatio musices*« verfasst und drucken lassen.

Läufer heisst beim Monochord der bewegliche Steg, der auf die jedesmal dazu erforderliche Stelle unter die Saite gestellt wird, um die Intervalle nach der Länge derselben auszumessen.

Lafage, Juste Adrien Lenoir **de,** auch Lafasge geschrieben, französischer Musikgelehrter, ein fleissiger Schüler und später der begabteste Mitarbeiter des berühmten Choron (s. d.), wurde am 30. März 1799 (nach Fétis am 27. März 1805) zu Paris geboren, sang schon mit sechs Jahren an der Kirche *St. Philippe du Roule* als Chorknabe und kam, zum Geistlichen bestimmt, auf ein Seminar. Nach Vollendung seiner theologischen Studien daselbst liess er seine Vorliebe zur Musik nicht länger zurückdrängen und nahm bei Perne Unterricht in der Theorie und im Tonsatz. Durch diesen Lehrer wurde er mit Choron bekannt, der ihn nach seinem Systeme ebenfalls unterwies. Als er endlich selbst Musik- und Gesanglehrer geworden war, benutzte er jede Gelegenheit, die besten Schulen und Bibliotheken Frankreichs kennen zu lernen, welchem Eifer er 1828 ein Stipendium aus der königl. Civilliste verdankte, mit dem ausgerüstet er eine Studienreise nach Italien unternehmen konnte. Bei Baini in Rom erwarb er sich die gründlichsten Kenntnisse der Musik des Mittelalters und der römischen Schule, und in Florenz brachte er eine Farce »*I creditori*« auf die Bühne. Zurückgekehrt, wurde er Kapellmeister an der Kirche *St. Etienne du mont* und ertheilte wieder Unterricht. Von 1833 bis 1836 war er in Spanien und abermals in Italien und durchforschte eifrig die Bibliotheken und Musikarchive dieser Länder, um dann die gesammelten Erfahrungen in Compositionen und theoretischen und didaktischen Werken wiederzugeben. Mit Feuereifer arbeitete er seitdem an der Hebung und Belebung des Chorals und der contrapunktischen Musik in Frankreich durch Belehrung und Unterricht, sah aber seine unausgesetzten Bemühungen nur durch spärliche Erfolge belohnt. Er starb am 8. März 1862 zu Charenton. An Compositionen kennt man von ihm Messen, Motetten, Psalme und andere kirchliche Gesänge, ferner aber auch Romanzen, Stücke für Flöte u. s. w. Sein schriftstellerisches Hauptwerk ist der »*Cours compl. de plain-chant*« (2 Bde., Paris, 1855 und 1856), welches ebenso viel Lob wie Tadel erfuhr, letzteren wegen der vielen Subtilitäten, Distinctionen und Subdistinctionen, die es enthält. Die lange Reihe seiner übrigen Werke weist auf: »*Seméiologie musicale*« (Paris, 1837); »*Principes élémentaires de musique*« (Paris, 1837); Einzelbiographien und Kritiken der Werke von Pater Mattei (Paris, 1839), von Zingarelli

(Ebendas., 1840), von Choron (Ebendas., 1844), über Bocquillon-Wilhem (Ebendas., 1844), über Giuseppe Baini (Ebendas., 1844); Rapporte über die Orgeln der Kirchen von St. Denis und St. Eustache in Paris (Ebendas., 1845); endlich viele kleinere Schriften und Brochuren über den Choralgesang und zahlreiche Artikel in verschiedenen und französischen Zeitschriften. Ausserdem hat er das gross angelegte, von Choron unvollendet hinterlassene Werk »*Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*« vollendet (3 Bde., Paris, 1836 bis 1838).

Laffillard, s. Affillard, Michel l'.

Lafont, Charles Philippe, berühmter französischer Violinvirtuose, geboren am 7. Decbr. 1781 zu Paris, erhielt den ersten Geigenunterricht von seiner Mutter, einer Schwester des Violinisten Bertheaume, von der er zu dem letzteren selbst überging. Dieser führte ihn 1792 auf Concertreisen mit sich bis nach Deutschland, und überall erregte L. das grösste Aufsehen. Nach seiner Rückkehr studirte er bei Rud. Kreutzer weiter, sowie Musiktheorie bei Navoigille dem Aelteren, dann bei Berton. Garat fand seine Stimme so schön, dass er ihn gesanglich unterrichtete, und L. liess sich mit Beifall in den Concerten des Theaters Feydeau hören. Bald aber griff er wieder zur Violine und wurde P. Rode's Schüler. Im J. 1801 ging er zu Concerten im Verein mit dem Pianisten Gabriel Lemoyne nach den Niederlanden und erntete Ehre und Ruhm. In den Jahren 1805 und 1806 glänzte er wieder in Concerten zu Paris und begab sich hierauf auf eine grosse mehrjährige Reise durch Deutschland, Holland, England, Italien und Russland, wo er 1808 zu Rode's Nachfolger als Kammervirtuose des Kaisers von Russland ernannt wurde. Nach sechs Jahren kehrte er jedoch 1815 nach Paris zurück und wurde von Ludwig XVIII. als erster Violinist der Kammermusik des Königs und von der Herzogin von Berry später als erster Accompagnateur angestellt. Eine grosse Kunstreise unternahm er 1831 mit seinem Freunde, dem Pianisten Henri Herz, nach Deutschland, war zwei Jahre darauf wieder in Holland und besuchte während des Sommers 1838 die französischen Provinzen, wo überall er den grössten Beifall fand. Auf einer Reise 1839 durch Südfrankreich in abermaliger Begleitung von Henri Herz fand er am 14. Aug. 1839 seinen Tod zwischen Bagnères de Bigorre und Tarbes dadurch, dass der von ihm benutzte Postwagen umschlug und ihn zermalmte. L. war ein Virtuose, der in Bezug auf Fertigkeit, Sauberkeit, Weichheit des Tones und Grazie des Vortrages unter seinen künstlerischen Zeitgenossen seines Gleichen suchte und nur von Paganini, dessen Spiel im Gegensatze dazu Kühnheit und Schwung athmete, übertroffen wurde. Seine Compositionen bestehen in sieben Concerten, vielen Variationen, Fantasien, Rondos u. s. w. für Violine von brillanter Factur, aber ohne tieferen Kunstwerth, ferner in zahlreichen, mit H. Herz, Kalkbrenner und anderen Pianisten gemeinschaftlich verfassten Duos für Violine und Clavier, endlich in gegen 200 Romanzen für eine Singstimme, von denen viele weithin sehr beliebt gewesen sind. Auch zwei Opern hat er geschrieben, von denen die eine, »*Zélie et Terville*«, 1803 in Paris ohne Erfolg und die andere im kaiserl. Schlosstheater der Eremitage bei St. Petersburg zur Aufführung gelangte.

Lagarde, französischer Violinist und Operncomponist in Paris, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Kammermusiker der königl. Kapelle und stieg unter Ludwig XVI. zum Surintendanten der Musik des Grafen von Artois auf. Gleichzeitig war er Musikmeister der *Enfans de France.* In dieser Stellung wirkte er noch 1788. Von seinen Opern ist die bekannteste die »*Eglé*« betitelte. Im Uebrigen hat er auch Violinsoli und Kammermusiksachen geschrieben.

Lage kommt als musikalischer Kunstausdruck in dreierlei ganz verschiedener Bedeutung vor: 1) Um die verschiedenen möglichen Stellungen zu bezeichnen, in welchen ein Accord erscheinen kann, je nachdem man das eine

oder das andere der zu seinem Grundtone gehörenden Intervalle in die Oberstimme versetzt. So hat jeder dreistimmige Accord zwei, jeder vierstimmige drei Hauptlagen (französ.: *faces principales*). Ausser diesen Hauptlagen in der sogenannten engen Versetzung entstehen durch die weite oder zerstreute Versetzung noch drei Nebenlagen. Wird der Grundton selbst in eine höhere Stimme versetzt, so entsteht dadurch die Verwechselung der Accorde (s. Accord). — 2) In Beziehung auf die Applicatur (s. d.) bei Geigeninstrumenten. Hier spricht man von erster, zweiter, dritter u. s. w. L. (französ.: *position*) und versteht darunter dasjenige Vorrücken der linken Hand des Spielers auf dem Griffbrett oder vielmehr diejenige L. der linken Hand am Griffbrett, die mit dem Zeigefinger den ersten, zweiten, dritten u. s. w. Ton einer jeden Saite greifen lässt, statt den zweiten Ton auch mit dem zweiten, den dritten mit dem dritten Finger zu nehmen. Die erste L. wird bisweilen auch die natürliche L. genannt, weil sie die durch die Natur der Sache gebotene ist. Wird z. B. auf der Quinte (der *E*-Saite der Violine) der Ton *f* mit dem Zeigefinger gegriffen, so ist dies die erste L. der Applicatur; rückt jedoch die linke Hand so weit vor, dass der erste Finger den Ton *g* greift, so ist dies die zweite L., und rückt sie noch weiter vor, so dass der erste Finger den Ton *a* greift, so ist dies die dritte L. u. s. w. Die zweite L. wird auch die halbe Applicatur (ital.: *mezza manica*) und die dritte L. die ganze Applicatur genannt. — 3) In Beziehung auf die Stellung der Noten einer Stimme nach der oberen oder unteren Grenze innerhalb des Umfanges derselben oder der Tonleiter. Dann gesellt man aber stets das Prädicat hoch oder tief, je nach Erforderniss, zu der Bezeichnung, da es in der Musik unter den Tönen keine andere Gegenden als hohe und tiefe und dazwischen liegende — mittlere giebt. Mit Ton zusammen verbunden — also als Tonlage ausgedrückt — bezieht es sich auf die Gegend, in welcher sich ein Ton in irgend einem Kreise oder einer Reihe von Tönen befindet, ob in dieser oder jener Octave, ob oben oder unten oder in der Mitte derselben oder des Stimmumfanges überhaupt. In solcher Weise kann der Ausdruck selbst auch zur Bezeichnung der Intervalle dienen; weite oder enge Tonlage ist dann vollständig identisch mit weiten oder engen Intervallen.

Lager in der Kunstsprache der Orgelbauer bezeichnet ein Gestell oder Gerüst, auf welchem mehrere Orgeltheile ihren Platz haben, z. B. das Balggerüst, welches deshalb ausser Balghaus auch Balglager heisst. Ebenso ist das Windladenlager dasjenige Gerüst, auf welchem sich die Windladen befinden.

Laget, Henri, vortrefflicher französischer Basssänger und Gesanglehrer, geboren zu Toulouse im Decbr. 1820, widmete sich seiner schönen Stimme und Körpergestalt wegen schon früh der Bühne und debutirte zu Anfang der 1840er Jahre mit bedeutendem Erfolge an der Grossen Oper zu Paris als Cardinal in der »Jüdin«, worauf er engagirt wurde. Ein in der Entwickelung begriffenes Brustleiden zwang ihn jedoch bald, sich von der Bühne zurückzuziehen und sich auf Ertheilung von Gesangunterricht zu beschränken. Er erhielt eine Stelle als Gesangsprofessor am Pariser Conservatorium, der er sehr erfolgreich vorstand, bis ihn sein Uebel zwang, im Jan. 1875 auch dieses Amt aufzugeben und lediglich der Wiedererlangung seiner Gesundheit zu leben. Der grössten Anstrengung gelang es jedoch nur, sein Leben noch einige Monate lang zu fristen, und er starb am 19. Septbr. 1875 zu Rieux im Departement der Haute-Garonne.

Lagkner, Daniel, deutscher Vocalcomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Marchburg in Steiermark, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Organist zu Losdorp und zuletzt Componist des Grafen von Losenstein. Als gedruckt werden von seinen Compositionen angeführt: »*Melodia funebris* 6 *vocum*« (Wien, 1601), »*Soboles musica, id est cantiones sacrae* 4—8 *voc.*« (Nürnberg, 1602), 28 lateinische Gesänge enthaltend, ferner »Neuwe

teutsche Lieder mit vier Stimmen« (Ebendas., 1606) und »*Florum Jessaeorum semina vocibus quatuor per musicos numeros disseminata etc.*« (Ebendas., 1607).

Lago, Giovanni **del,** italienischer Contrapunktist aus Venedig, blühte in seiner Vaterstadt um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Von ihm ist nur eine Schrift bekannt, betitelt: »*Breve introduzione alla musica misurata*« (Venedig, 1540), welche Alberici in seinem Verzeichniss der berühmten venetianischen Schriftsteller lobend auszeichnet.

Lagrange, Anne (Caroline), auch La Grange geschrieben, eine der ausgezeichnetsten und berühmtesten Coloratursängerinnen der neuesten Zeit, wurde von einer deutschen Mutter am 24. Juli 1825 zu Paris geboren, erhielt zuerst Pianoforteunterricht und zwar von Kalkbrenner und Stamaty und studirte von ihrem vierzehnten Jahre an den Gesang, zunächst bei Bordogni. Viel verdankte sie auch den Rathschlägen Rubini's, Lablache's, Donizetti's und der Pasta. Im J. 1840 begab sie sich mit ihrer Mutter nach Italien und nahm in Mailand bei Mandanici Unterricht, um die guten Traditionen des italienischen Gesanges genau kennen zu lernen, worauf sie ihre Studien in Berücksichtigung ihrer Ausbildung auch im dramatischen Fache bei Lamperti beschloss. Im Octbr. 1842 debutirte sie zu Varese in L. Ricci's Oper »*La Chiara di Rosemberg*« und wurde unter wachsendem stürmischen Beifall nicht weniger als zwölf Mal hervorgerufen. Von dort ging sie nach Novara, wo sie mit ebenso grossem Erfolge sang und 1843 nach Placenzia und Pavia, um dort gleichfalls ausgesuchte Huldigungen zu erfahren. Ein Jahr später war sie eigens für die Hauptrolle in F. Ricci's »*Corrado d'Altamura*« in Modena engagirt, und ihre glänzende Ausführung derselben vermochte diese Oper die Saison über auf dem Repertoire zu halten. Einen fast noch grösseren Eindruck rief sie in Verdi's »Lombarden« hervor. Nach Beendigung einer Kunstreise durch Holland und Belgien trat sie in Venedig auf und sah in »*La marescialla d'Ancre*« von Nini alle Nummern, die sie zu singen hatte, durch enthusiastische Beifallsbezeugungen ausgezeichnet. Von hier ging sie, für Donizetti's »Linda von Chamounix« engagirt, nach Bologna, wo sie auch in der Rossini zu Ehren veranstalteten Aufführung von dessen »*Stabat mater*« die betreffenden Solostücke sang. Rossini, der selbst dirigirte, gewann so viel Interesse für die junge Künstlerin, dass er ihr die Hauptrollen in seinen Opern selbst einstudirte. Noch 1845 sang sie in Turin und ein Jahr darauf in Rovigo und Triest, in welcher letzteren Stadt die Art, wie sie die Elvira in »Ernani«, die Amina in der »Nachtwandlerin« und die Rosine im »Barbier von Sevilla« darstellte, einen beispiellosen Erfolg hatte, welcher bewirkte, dass auch das Scala-Theater in Mailand sie gewann, auf dem sie als Norma ihre grössten Triumphe feierte. Für die italienische Oper in Wien engagirt, ging sie 1848 dorthin ab und verheirathete sich daselbst mit einem vornehmen Russen Namens Stankowich. Jedoch war ihres Bleibens in der österreichischen Hauptstadt nicht lange, da mit Ausbruch der Revolution die Theater geschlossen wurden. Mit ihrem Gatten und ihrer Mutter ging sie nach Paris, wo Meyerbeer im Interesse seines »Propheten« ihr Engagement an der Grossen Oper bewirkte. Am 1. Decbr. 1848 debutirte sie daselbst als Desdemona in Rossini's »Othello«, ohne jedoch den gewohnten Erfolg zu erzielen, der sich erst einstellte, als sie die Fides in der ersten Aufführung des »Propheten« in grossartigster, mustergültiger Weise gab. Da ihr jedoch die sonstigen, aus ihrem eigentlichen Fach schlagenden Repertoirverhältnisse nicht zusagten, so löste sie ihren Contract. Mit derselben Parthie, sowie mit der der Norma entzückte sie Wien, und auf ihren weiteren Gastspielreisen Pesth, Berlin, Dresden, Hamburg, Leipzig und andere deutsche Städte. Nachdem sie hierauf in London, St. Petersburg und abermals in Wien mit enormem Erfolg aufgetreten war, ging sie 1855 nach Amerika und erwarb sich während eines mehrjährigen Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten und in Brasilien ein sehr bedeutendes Vermögen. Erst im J. 1860 kehrte sie nach Europa zurück, sang zunächst in Hamburg,

Berlin, Dresden u. s. w., dann 1861 in Barcelona und endlich 1862 in Madrid. In Spanien, wo sie noch in »Ernani«, »Luisa Miller«, »Rigoletto«, »Lucia«, »Lucrezia Borgia«, »Sonnambula« u. s. w. glänzende Triumphe feierte, scheint sie die künstlerische Laufbahn beschlossen zu haben. — Ihre Stimme hatte einen sehr grossen Umfang, entbehrte aber der wirklich bedeutenden Klangfülle; ihr Vortrag war sehr correct, ihre Coloratur, sowie ihr Triller anstaunenswerth, und ihre Darstellung zeugte von grosser Intelligenz.

Lagrange, Joseph Louis, einer der grössten Mathematiker aller Zeiten und auch Musiktheoretiker, geboren am 25. Jan. 1736 zu Turin, war, kaum 19 Jahre alt, Professor an der Artillerieschule seiner Vaterstadt und durch viele scharfsinnige Entdeckungen berühmt. Später folgte er dem Rufe Friedrich's II. als Direktor der Akademie an Euler's Stelle in Berlin. Nach dem Tode dieses Königs ging er, von Mirabeau dazu veranlasst, nach Paris. Wie die republikanische Regierung in Frankreich durch ausgesuchte Ehren, so würdigte auch Napoleon L.'s Geist und Verdienste und ernannte den bescheidenen Professor nach und nach zum Mitglied des Senats, zum Grosskreuz der Ehrenlegion und zum Grafen. L. starb am 10. April 1813 zu Paris und wurde im Pantheon beigesetzt. In zahlreichen Abhandlungen von grosser Wichtigkeit hat er sich um die Lehre von den Tonmessungen, Intervallenberechnungen u. s. w. hoch anzuschlagende Verdienste erworben.

Lagrave, Pierre, reich begabter, hoffnungsvoller französischer Tonkünstler, geboren 1812 zu Paris, ein merkwürdiges Beispiel von der Wirkung des Ehrgeizes auf ein feuriges, reizbares Gemüth. Nachdem er als einer der eifrigsten Zöglinge des Pariser Conservatoriums 1831 den ersten Compositionspreis der Anstalt davongetragen hatte, lieferte er ein Jahr später bei der Bewerbung um den sogenannten Römerpreis die vorschriftsmässige Cantate ein, auf welche er die Hoffnung seiner ganzen Zukunft setzen zu können vermeinte. In dem Augenblicke, wo er, am 12. Juli 1832, bei der öffentlichen Preiszuerkennung seine Erwartungen getäuscht sah, stürzte er mit einem Schrei ohnmächtig zu Boden und verschied drei Stunden darauf, allgemein betrauert.

Lagrimoso (ital.), musikalische Vortragsbezeichnung in der Bedeutung weinend, klagend.

Laguerre, Elisabeth Claude **de,** geborene Jaquet, ausgezeichnete französische Clavierspielerin und Componistin, geboren 1669 zu Paris, war noch nicht fünfzehn Jahre alt, als sie schon ihrer bedeutenden Leistungen auf dem Clavier wie in der Composition wegen bei Hofe bewundert wurde. Besonders Ludwig XIV. war ihr Verehrer, der auch die Marquise de Montespan veranlasste, sie einige Jahre in ihre Nähe zu nehmen. Nach dieser Zeit heirathete sie Marin de L., Organisten an der St. Sever- und St. Gervinus-Kirche zu Paris, der jedoch bald nach der Hochzeit starb. Ein aus dieser Ehe entsprossener Sohn wurde im achten Jahre als musikalisches Wunderkind angestaunt, starb jedoch schon in seinem zehnten Jahre. Die Mutter lebte jedoch noch, allgemein verehrt, zu Paris bis zum J. 1720. Von ihren Compositionen kennt man noch: »*Céphale et Procris*«, eine Oper, die 1694 in Paris aufgeführt worden ist, ein *Te deum*, für grosse Chöre gesetzt, das 1721 in der Kapelle des Louvre zur Feier der Genesung des Königs aufgeführt wurde, ferner drei Bücher Cantaten, eine Sammlung von Clavierstücken und eine Sammlung Sonaten (vgl. Marpurg's »Beiträge zur Musik« Bd. II S. 242). — Desselben Namens zeichnete sich später eine Sängerin, Marie Josephine de L., aus. Dieselbe, geboren 1755 zu Paris, kam 1774 in den Chor der Grossen Oper und debutirte bereits 1776 in »*Adèle de Panthieu*« von Laborde, wie sie denn auch in demselben Jahre bereits die Alceste mit glänzendem Erfolge sang. Nach dem Abgange Sophie Arnould's im J. 1778 sang sie mit Rosalie Levasseur alle ersten Rollen; ein ausschweifender Lebenswandel hinderte sie jedoch an der freien Entfaltung ihres Talents, und sie starb in ihrer Jugendblüthe am 14. Febr. 1783 zu Paris. Als sie in der zweiten Vorstellung der

Piccini'schen »Iphigenie« den Titelpart in völliger Trunkenheit lallend und schwankend durchführte, soll die witzige Sophie Arnould den Ausspruch gethan haben: »*Ce n'est pas Iphigénie en Tauride, c'est Iphigénie en Champagne*«.

Laharpe, Jean François **de,** berühmter aber mittelmässiger französischer Dichter und einseitiger Kritiker, der sich auch auf musikalischem Felde versucht hat, geboren am 20. Novbr. 1739 zu Paris von unbekannten Eltern, die ihn aussetzten, besuchte das Collége Harcourt, musste aber wegen eines Spottgedichts auf den Direktor der Anstalt in seinem 19. Jahre auf einige Monate nach Bicêtre wandern. Von Voltaire beschützt, verfolgte er die seit 1757 betretene literarische Laufbahn und lieferte didaktische sowie epische Gedichte und Theaterstücke. Im J. 1776 in die Akademie aufgenommen, wurde er 1786 Professor der Literatur am neugestifteten Lycée. Während der Revolutionszeit war er exaltirter Republikaner, wandelte seine Gesinnungen aber während einer fünfmonatlichen Gefangenschaft im Luxembourg, die er sich wegen Verspottung Robespierre's zugezogen hatte, völlig um und griff später mit einer wirklich bewundernswerthen Keckheit das Direktorium, sowie die Consularregierung an. Er starb zu Paris am 11. Febr. 1803. Sein wichtigstes Werk ist das »*Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*« (Paris, 1786 flg.; neueste Ausg. in 18 Bdn. von Buchon, Paris, 1830), in dessen 12. Bande er von allen Arten der Oper, auch von der italienischen handelt, die Neuerungen der damaligen französischen Musik untersucht und die *Mémoires sur la musique* von Grétry kritisirt.

La Hire, Philippe **de,** ausgezeichneter französischer Mechaniker, Mathematiker, Astronom und zugleich vorzüglicher und gelehrter Tonkünstler, geboren am 18. März 1640 zu Paris, wo sein Vater, Laurent de L., ein geschätzter Maler war, wurde von diesem in den Anfängen der Malerei unterrichtet und zur Ausübung derselben bestimmt. Nach dem Tode seines Vaters nahm L. einen vierjährigen Aufenthalt in Italien, den er zu Kunst- und besonders auch mathematischen Studien benutzte. Im J. 1664 nach Paris zurückgekehrt, erwarb er sich durch seine mathematischen Schriften, die auch den Klang behandeln, einen solchen Gelehrtenruf, dass er 1678 in die Akademie der Wissenschaften aufgenommen wurde. Seit 1679 bereiste er ganz Frankreich, um auf Colbert's Befehl allenthalben neue und genaue Gradmessungen im Interesse der grossen Karte von Frankreich vorzunehmen, und überall verband er mit seinen Messungen Beobachtungen der Magnetnadel, der akustischen Erscheinungen, der Strahlenbrechung u. s. w., die er später in seinen die Mathematik in allen ihren Theilen, das ganze Gebiet der Experimentalphysik und die Astronomie behandelnden wissenschaftlichen Arbeiten verwerthete. Er starb, auch als Professor und Lehrer am *Collége royal de France* hochberühmt, am 21. April 1719 zu Paris. In Bezug auf seine tonkünstlerische Befähigung sagt man von ihm, er habe den Nonnen im Kloster Urspringen in Schwaben bei Gelegenheit eines längeren Besuches die Figuralmusik so gelehrt, dass sie es schliesslich mit jedem kaiserlichen und königlichen Musiker hätten aufnehmen können.

Lahm, auch faul, langsam, ein in der Kunstsprache der Orgelbauer gebräuchlicher Ausdruck, um anzudeuten, dass irgend ein Theil des Instrumentes in seiner Thätigkeit eine Hemmung oder Störung merken lässt, nicht präcis wirkt, z. B. wenn eine angeschlagene Taste nicht schnell genug nach dem Niederdruck in ihre natürliche Lage zurückspringt, oder wenn eine Pfeife nicht auf den Moment, sondern verspätet und langsam anspricht u. s. w.

Lahou, Jean François Joseph, französischer Flötenvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren am 10. April 1798 zu Lille, machte seine höheren musikalischen Studien am Conservatorium zu Paris, von dem aus er als Flötist in das Orchester des Odéon-Theaters kam. Im J. 1819 wurde er Kapellmeister eines niederländischen Regiments und trat 1822 mit dem Titel eines Solo-Flötisten des Königs der Niederlande in das Orchester des königl. Theaters zu Brüssel. Als daselbst das Conservatorium errichtet wurde, erhielt

L. die Stelle eines Professors seines Instrumentes und bildete viele tüchtige Schüler. Von seinen Compositionen ist Einiges im Druck erschienen.

Lahoussaye, Pierre, berühmter französischer Violinvirtuose und geschickter Dirigent, geboren am 12. April 1735 zu Paris, übte sich bis zu seinem achten Jahre ohne jede fremde Unterweisung auf der Violine und konnte sich zwei Jahre später, in welcher Zeit ihn Piffet, Orchestermitglied der Grossen Oper, unterrichtet hatte, im *Concert spirituel* hören lassen. Bald darauf fand er in Pagin einen trefflichen Lehrer, der ihn in die Kapelle des Grafen von Clermont brachte. Der Fürst von Monaco hörte L. in Paris, nahm ihn 1757 mit nach Italien und führte ihn dem Meister Tartini in Padua als Schüler zu. Bald darauf trat L. in die Dienste des Hofes von Parma und studirte nun auch unter Traëtta's Leitung Composition. Darauf begab er sich wiederum zu seinem enthusiastisch verehrten Lehrer Tartini und genoss dessen Unterricht bis 1769, worauf er dann in mehreren grösseren Städten Italiens als Orchesterdirigent fungirte und dabei ebenfalls Talent und Geschick offenbarte. Im J. 1772 begab er sich mit Guglielmi nach London, wo er drei Jahre lang das Orchester der italienischen Oper leitete und kehrte endlich 1775 nach achtzehnjähriger Abwesenheit nach Paris zurück. Dort übernahm er 1779 die Orchesterdirektion des *Concert spirituel* und zwei Jahre darauf die der *Comédie italienne.* Im J. 1790 dirigirte er gemeinschaftlich mit Puppo das Orchester des Theaters de Monsieur (nachher *Théâtre Feydeau* geheissen) und hatte diese Stellung bis 1800 inne, worauf er bei Vereinigung dieses Theaters mit dem *Théâtre Favart* ohne Pension entlassen wurde. Ebenso verlor er 1802 bei der Umgestaltung des Pariser Conservatoriums den Posten eines Professors, den er seit Begründung dieser Anstalt eingenommen hatte. Die Verzweiflung über dieses unverdiente Missgeschick führte ihn zu einem unregelmässigen Lebenswandel und brachte ihn in die traurigste Lage, so dass er die Stelle eines zweiten Violinisten der Grossen Oper annehmen musste. Da befiel ihn 1813 Taubheit, und er fristete seine letzten Jahre dienstunfähig im kläglichsten Elend, bis ihn Ende des Jahres 1818 der Tod erlöste. Wenige Künstler hatten einen so grossen, schönen Ton und eine so vortreffliche Spielmanier aufzuweisen, wie L.; sein Vortrag war vollendet, feurig sein Wesen und rein der Klang, den er aus seinem Instrumente zog. Von seinen Compositionen ist ein Werk Violin-Sonaten im Druck erschienen; zwölf Kirchenconcerte für Violine, sechs Werke Sonaten und drei Hefte Duette für dasselbe Instrument dagegen sind Manuscript geblieben und nach seinem Tode verschollen.

Lahyre, s. La Hire.

Lai (altfranzös.) oder **Lay** (altengl.), s. Lais und Leich.

Lajarte, Théodore **de,** hervorragender französischer Componist und Musikfeuilletonist, geboren 1826 in Bordeaux, kam 1850 nach Paris, studirte auf dem dortigen Conservatorium hauptsächlich unter Leborne und hat sich besonders um den Militärgesang verdient gemacht und viel Harmoniemusiksachen mit eingestreutem Gesang componirt. Opern von ihm sind in Pariser Theatern nicht ohne Beifall zur Aufführung gelangt, so: »*Le secret de l'oncle Vincent*« (1855), »*Le duel du commandeur*« (1857), »*Mamzelle Pénélope*« (1859), »*Le neveu de Gulliver*« (1861) und »*La farce de maistre Villon*« (1872). L. ist als Archivar der Grossen Oper angestellt.

Laidlaw, Rovena Anna, vorzügliche englische Pianistin, geboren am 30. April 1819 zu Bretton in Yorkshire, war die Tochter eines Kaufmanns, der sie 1827 zu ihrer allgemeinen Ausbildung in ein von ihrer Tante geleitetes grosses Erziehungsinstitut in Edinburgh brachte. Sprachen, Zeichnen und besonders Musik, welche letztere sie auf einem Pianoforte autodidaktisch treiben musste, waren dort ihre Lieblingsfächer. Ein talentvoller Pianist Edinburghs, Namens Rob. Müller, sah aus diesen Uebungen glänzende Anlagen hervorleuchten und suchte die Eltern der jungen L., wiewohl vergebens, zu bewegen, die Tochter zur Virtuosin ausbilden zu lassen. Erst als die Familie

1830 nach Königsberg i. Pr. gezogen war, erhielt Rovena geregelten Clavierunterricht bei dem dortigen Musiklehrer Georg Tag und war in vier Jahren im Stande, die anerkannt schwierigsten Compositionen der Pianoforteliteratur zu spielen. Nun liess sie ihr Vater in Berlin öffentlich auftreten, und der Erfolg übertraf alle Erwartung. Die Herzogin von Cumberland ernannte sie sofort zu ihrer Kammervirtuosin und sandte sie mit Empfehlungsbriefen an den englischen Hof. In London 1834 angekommen, studirte sie noch bei Henri Herz und liess sich im Hof-, sowie im Abschiedsconcert Paganini's hören. Im Juni 1835 trat sie eine Concertreise in die englischen Provinzen an und kehrte im Septbr. desselben Jahres über Hamburg und Berlin nach Königsberg zurück. Im J. 1836 war sie wieder in Berlin und gab, von Ludw. Berger vortrefflich berathen, Concerte. Von dort aus besuchte sie Warschau, St. Petersburg und die grösseren Städte Russlands, concertirte dann wieder in Deutschland und kehrte von Wien aus im Jan. 1840 nach London zurück, wo sie seitdem bleibenden Aufenthalt nahm und als gesuchte Musiklehrerin wirkte.

Laien (aus dem Griech.) heisst eigentlich zum Volk Gehörige. So nennt man in der katholischen Kirche, im Gegensatze gegen den Klerus oder die Kleriker, die Weltlichen oder Nichtgeistlichen. Da im Mittelalter die Geistlichen die einzigen Gelehrten und Kunstverständigen waren, so bedeutet Laie noch jetzt oft so viel als ein Ungelehrter, ein Kunstuneingeweihter.

Lainez, Etienne, auch Lainé geschrieben, berühmter französischer Tenorsänger und Schauspieler, war der Sohn eines Gärtners und am 23. Mai 1753 zu Vaugirard bei Paris geboren. Berton soll seine kräftige Stimme, als L. in den Strassen von Paris Salat feilbot, entdeckt und dieselbe haben ausbilden lassen. Er debutirte 1773 an der Grossen Oper, alternirte von 1777 an mit Legros im ersten Rollenfache und wurde endlich alleiniger Inhaber aller Heldentenorparthien, die er bis 1812 behielt, immer überwiegend als grosser Darsteller, denn als Sänger geschätzt, da seine Singmethode keine vollendete war. Nach 1812 sang er noch auf den Bühnen zu Marseille und Lyon, worauf er das grosse Theater in erstgenannter Stadt übernahm, dabei aber fast sein ganzes Vermögen zusetzte. Im J. 1816 zog er sich von der Direktion zurück, kehrte nach Paris zurück und wagte sogar noch ein Mal in der Grossen Oper aufzutreten, wo er jedoch vom Publikum entschieden zurückgewiesen wurde. Abermals begab er sich nach Marseille und folgte von dort aus 1817 einem Rufe als Professor der lyrischen Declamation am Pariser Conservatorium. In dieser Stellung starb er nach längerer Krankheit am 15. Septbr. 1822.

Laiolle, François de, ein sonst unbekannter französischer oder niederländischer Componist des 16. Jahrhunderts, von dem sich Melodien in einer 1530 bis 1540 gedruckten Sammlung von Gesängen in verschiedenen Sprachen befinden. Ein Exemplar dieser Sammlung wird in der Bibliothek zu Zwickau aufbewahrt. S. auch Layolle, mit dem L. möglicher Weise identisch ist.

Lais, von dem keltischen Laidh, d. i. Vers oder Lied, war anfangs auch im Altfranzösischen, wie noch gegenwärtig Lays im Englischen, eine ganz allgemeine Bezeichnung für Lieder oder Weisen überhaupt. Später verstand man darunter vorzugsweise solche Lieder und Weisen, die entweder eigentliche Volkslieder waren, oder doch in stofflicher und formeller Hinsicht einen volksmässigen Charakter behalten hatten, und setzte die L. meist den Chansons oder eigentlichen Kunstliedern entgegen. So hiessen in der altfranzösischen und mittelenglischen Poesie L. und Lays erzählende Gedichte, die, wenn auch nicht mehr zum Absingen bestimmt, doch auf Volkslieder und Volksballaden gegründet waren, besonders wenn sie bretonische Volkssagen behandelten. In der Kunstsprache der Trouvères und selbst noch der späteren französischen Dichter wurden durch L. auch rein lyrische Lieder bezeichnet, die aber von der strengeren typischen Form der Kunstlieder darin abwichen, dass sie einen loseren, ungleichmässigen Strophenbau hatten und nach wechselnder Melodie verfasst waren, kurz, deren Form nicht aus dem reinen Princip der Kunst-

poesie, sondern vielmehr aus dem der Volkspoesie, wenn auch schon durch Vermittelung der volksmässigen mittellateinischen Kirchenpoesie hervorgegangen war. Deshalb übersetzten auch die mittelhochdeutschen Dichter und Sänger L. durch Leich (s. d.), weil diese beiden Dichtungsgattungen nicht blos zufällig eine formelle Aehnlichkeit hatten, sondern haben mussten, indem sie aus einem gemeinsamen Princip, dem der Volkspoesie und des Volksgesanges, hervorgegangen und nach gemeinsamen Vorbildern, den volksmässigen Kirchenliedern, gebildet waren. Vgl. F. Wolf, »Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche« (Heidelberg, 1841).

Lalande, Henriette Clementine, nachherige Méric-L., vorzügliche französische Opernsängerin, geboren 1798 zu Dünkirchen, war die Tochter des Musikdirektors einer reisenden Schauspielergesellschaft, durch den ihre frische, schöne Stimme die erste Ausbildung erhielt, die jedoch nicht weiter ging, als dass sie Opernparthien lernen musste, wobei ihr ein vorzügliches Gedächtniss trefflich zu Statten kam. Im J. 1814 debutirte sie bereits recht erfolgreich am Theater zu Nantes. Zuerst in komischen, dann aber in Rollen jeden Fachs machte sie auf den französischen Provinzialbühnen viel Glück, und der Ruf ihres hervorragenden Talentes drang so eindringlich nach Paris, dass das Theater »*Gymnase dramatique*« sie 1822 engagirte. Mit klarem Blick erkannte sie in Paris, wo sie die besten italienischen Sänger zu hören Gelegenheit hatte, dass sie nur Naturalistin sei, der für den eigentlichen Kunstgesang so viel wie Alles fehle. Sie begann nun sofort ein ernstes und eifriges Studium des Gesanges, trat dann erst im April 1823 als Angelica in den »Verliebten Thorheiten« auf, einem Pasticcio, welches Castil-Blaze aus Opernmotiven von Rossini, Cimarosa, Paer und Generali zusammengesetzt hatte, und gefiel sehr. Damals verheirathete sie sich mit dem Hornisten Méric, Orchestermitglied der Pariser Komischen Oper, welches Institut auch ihr Engagementsanträge machte. Auf Garcia's Rath zog sie es jedoch vor, 1824 nach Italien zu gehen und sich unter der Leitung Bonfichi's, sodann Banderali's in Mailand weiter zu vervollkommnen. Für die Herbstsaison dieses Jahres in Venedig engagirt und als unbekannte Sängerin nicht ohne Misstrauen empfangen, musste sie auch noch den Carneval 1825 über bleiben, da sie Kenner und Laien enthusiasmirte und in Meyerbeer's »Crociato« Triumphe über Triumphe errang. Hier hörte sie Morlachi, der sie alsbald für München gewann, wo sie zuerst Rossini's Elisabeth, dann Semiramis und im »Moses«, endlich aber auch in Mozart's »Don Juan« und in Pavesi's »Egilda« mit dem grössten Beifall sang. Zunächst hierauf in Brescia, dann in Cremona, wieder in Venedig und bis 1829 auf den bedeutendsten Opernbühnen Italiens feierte sie die Glanzepoche ihrer künstlerischen Laufbahn in den Werken Rossini's, Mayr's, Cordella's u. s. w. Als sie im Octbr. 1830 am Theater Favart in Paris in Pacini's »Letzten Tag von Pompeji« wieder auftrat, rief sie schon bei Weitem nicht den glänzenden Eindruck hervor, wie bisher, da ihre prächtigen Stimmmittel bereits in der Abnahme begriffen waren. Dennoch blieb sie bis 1833 an der Italienischen Oper daselbst und ging dann, für Madrid gewonnen, nach Spanien, wo sie auch 1834 noch reichen Beifall gewann. Seitdem ist keine Kunde von ihr mehr in die Kunstwelt gedrungen.

Lalande, Joseph Jérôme Lefrançais **de,** einer der berühmtesten französischen Astronomen und Akustiker, geboren am 11. Juli 1732 zu Bourg im Departement de l'Ain, studirte, nachdem er bei den Jesuiten in Lyon vorgebildet worden war, in Paris die Rechte, zugleich aber Mathematik und Astronomie und zwar so erfolgreich, dass die Akademie ihn zur Bestimmung der Parallaxe des Mondes nach Berlin sandte. Friedrich der Grosse konnte beim Anblick des blutjungen Astronomen seine Verwunderung nicht bergen, zog ihn aber, nachdem L. seine Aufgabe gelöst hatte, an den Hof und liess ihn durch Euler in die Akademie aufnehmen. Im J. 1752 kehrte L. nach Frankreich zurück und practicirte aus Liebe für seinen Vater einige Zeit als Advocat in Bourg; dann ging er nach Paris, wo er zum königl. Astronomen

und 1761 zum Professor am *Collége de France* ernannt wurde, bereiste 1765 und 1766 Italien und starb als Direktor der Sternwarte in Paris am 4. April 1807. In seinen »*Discours*« und »*Eloges*« befinden sich viele akustische und musiktheoretische Bemerkungen, die von grossem Scharfsinn zeugen. — Ein Neffe von ihm, Michel Jean Jérôme Lefrançais L., geboren 1765 zu Paris, zeichnete sich in denselben Fächern aus wie sein Oheim und Lehrer.

Lalande, Michel Richard **de,** berühmter französischer Violinist, Clavier-, Orgelspieler und Componist, besonders im Kirchenfache, wurde am 15. Decbr. 1657 zu Paris geboren und war das fünfzehnte Kind eines armen Schneiders. Da er eine hübsche Knabenstimme hatte und Musiktalent zeigte, kam er, sobald dies anging, in den Kirchenchor von *St. Germain l'Auxerrois*, dessen Musikmeister, Chaperon, ihn bevorzugte und nicht blos im Gesang, sondern auch auf mehreren Instrumenten und in der Composition unterrichtete. L. war so eifrig und fleissig seinem Studium beflissen, dass er alle seine geringen Ersparnisse auf Anschaffung von Noten und musikalischen Büchern verwendete. Als seine Stimme mutirte und er in Folge dessen seine Kirchenstelle verlor, war er, obgleich erst 15 Jahre alt, so weit vorgerückt, dass er sich durch die Musik zu erhalten vermochte. Als guter Violinspieler petitionirte er bei Lully um eine Stelle im Orchester der Grossen Oper. Da er eine abschlägliche Antwort erhielt, zerbrach er in zorniger Aufwallung seine Geige und hat auch niemals eine andere mehr angerührt, vielmehr Clavier und Orgel von da an zu seinen Hauptinstrumenten gemacht. Bald sah er sich an vier Kirchen zugleich als Organist angestellt, bevorzugte aber von diesen die des Jesuiter-Collegiums, weil er dort sich am häufigsten als Componist bethätigen konnte und u. A. die Musik zu vielen für die Zöglings-Aufführungen gedichteten Bühnenstücken schreiben musste. Obgleich als der geschickteste von den Bewerbern um die Hoforganistenstelle auch von Lully erklärt, erhielt er dieses ersehnte Amt dennoch nicht, weil er im Uebrigen zu jung befunden wurde. Dagegen brachten ihn die Empfehlungen des Marschalls von Noailles, dessen Töchtern er Musikunterricht ertheilte, an den Hof, wo er von Zeit an die königl. Prinzessinnen zu unterrichten hatte. Im J. 1683 wurde er zu einem der vier Kapellmeister *(Surintendants)* ernannt und verheirathete sich ein Jahr später mit Anna Rebel, eine der besten Sängerinnen der Hofkapelle, die der König bei dieser Gelegenheit reich beschenkte, wie er denn auch die Hochzeit ausrichtete. Seine beiden Töchter aus dieser Ehe bildete L. selbst zu tüchtigen Sängerinnen aus. Schon 1704 ernannte der König dieselben zu Sängerinnen seiner Kapelle, aber 1711 starben Beide innerhalb eines Zwischenraums von zwölf Tagen an den Blattern, die eine 24, die andere 23 Jahre alt. Ludwig's XIV. Gunst gegen L. kannte überhaupt keine Grenzen; er wandte ihm reiche Dotationen und Pensionen zu, erhob ihn zum Ritter des St. Michaelordens und vereinigte in seiner Person alle vier Kapellmeisterstellen mit ihren Einkünften. Der Verlust seiner Gattin, im J. 1722, wirkte erschütternd auf seine Gesundheit, und er liess sich von einem grossen Theile seiner Amtsfunktionen entbinden. Ein Jahr später verheirathete er sich zum zweiten Male, starb aber selbst schon am 18. Juni 1726, nachdem er 45 Jahre lang dem Hofe treu gedient hatte. Er war der beste französische Kirchencomponist seiner Zeit, der in einem Style schrieb, welcher damals für neu gelten konnte und Erfindungskraft und schönen Ausdruck aufwies. 60 Motetten von ihm für Chor und Orchester, eigens für den Dienst in der Hofkapelle zu Versailles componirt, waren noch lange nach seinem Tode sehr geschätzt, sind auf königliche Kosten gedruckt worden und in 20 Büchern erschienen. Sonst hat er noch die Musik zu Molière's »Mélicerte« und zum Ballet »*Les élémens*« componirt, welche letztere von den Parisern immer mit Entzücken gehört wurde. Nicht minder berühmt, populär und lange gesungen war sein Weihnachtsgesang »*Or nous dites*«. Seine im Manuscript hinterbliebenen Kirchencompositionen kaufte der König von der Wittwe L.'s für 40,000 Livres.

Lalo, Edouard, hervorragender französischer Violinist und Componist, erhielt seine musikalische Ausbildung am Conservatoire zu Lille und kam um 1858 nach Paris, wo er in das Armingaud'sche Streichquartett als Bratschist eintrat. Seit 1860 hat er sich vorwiegend der Instrumentalcomposition gewidmet und besonders durch ein Violinconcert und durch eine fünfsätzige *Symphonie espagnolle* für Violine sowohl in Bezug auf geistvolle Behandlung des Soloinstruments wie des Orchesters ausgezeichnet. Mit seiner Oper »*Fiesco*« hat er bei einer vom Lyrischen Theater 1867 veranstalteten Preisbewerbung den dritten Preis erhalten. Genauere biographische Notizen über ihn zu bringen, bleibt der Zukunft vorbehalten, da er selbst dieselben zu geben beharrlich ablehnt.

Lalouette, Jean François, französischer Componist, geboren 1651 zu Paris, empfing seine musikalische Ausbildung in der Maitrise St. Eustache und hatte noch Violinunterricht bei Guy-Leclerc. Lully, sein Compositionslehrer, zog ihn als Violinisten in das Orchester der Grossen Oper und stellte ihn später als Orchesterchef daselbst an. Als sich L., der in den Lully'schen Opernpartituren Ausfüllungen zu machen und einzelne Recitative zu setzen hatte, einst rühmte, auch einige der schönsten Arien seien von ihm componirt, nahm ihm sein Lehrer das Geschäft der Herstellung von Ergänzungen ab und übertrug es Colasse. Später wurde L. Musikmeister an der Kirche Notredame zu Versailles und starb als solcher am 1. Septbr. 1728. Er hat mehrere Ballets und Intermezzi für die Pariser Grosse Oper componirt; erschienen sind von seinen Compositionen einige Bücher Motetten.

La Manière, Exupère de, französischer Harfenvirtuose und Componist für sein Instrument, lebte gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Paris und hat in der Zeit von 1785 bis 1787 sieben Sammlungen für Harfe, bestehend aus Präludien, Variationen und anderen Stücken, veröffentlicht. In denselben sind auch Romanzen und Chansons seiner Composition mit Harfenbegleitung enthalten.

La Mara, pseudonym für Marie Lipsius, gewandte musikalisch-belletristische Schriftstellerin in Leipzig, hat sich seit 1868 durch ein leichtes, anmuthiges Erzählungstalent vortheilhaft bekannt gemacht. In Folge dessen haben ihre »Musikalischen Studienköpfe« (3 Bde., Leipzig, 1868 bis 1875) und ihre biographische Skizze Ludwig van Beethoven's (2. Aufl., Leipzig, 1874) in Dilettantenkreisen eine überaus freundliche Aufnahme gefunden. Ausserdem veröffentlichte sie: »Musikalische Gedanken-Polyphonie, Aussprüche berühmter Tonsetzer über ihre Kunst« (Leipzig, 1874).

Lamarche, Jean Baptiste, musikverständiger französischer Arzt, geboren 1779 zu Paris, wirkte in seiner Vaterstadt und ist hier als Verfasser der Schrift »*Essai sur la musique, considérée dans ses rapports avec la médecine*« (Paris, 1807) zu erwähnen.

Lamarck, Jean Baptiste Antoine Pierre Monet **de,** ausgezeichneter französischer Naturforscher und Akustiker, geboren aus einer adlichen Familie zu Bazentin in der Picardie am 1. Aug. 1744 und gestorben am 20. Decbr. 1829 zu Paris, hat unter zahlreichen Werken über Chemie, Physik, Botanik, Zoologie u. s. w. auch ein »*Mémoire sur la matière du son*« (Paris, 1799) verfasst.

Lamare, Jacques Michel Hurel **de,** berühmter französischer Violoncellovirtuose, geboren am 1. Mai 1772, war das siebente Kind unbemittelter Eltern, die ihn in seinem siebenten Jahre unter die Musikpagen des Königs aufnehmen liessen, als welcher er eine gute musikalische und literarische Erziehung erhielt. Mit 15 Jahren empfing er Duport's Violoncellounterricht, bis die Revolution ausbrach, die ihn in das Vaterhaus zurückbrachte. Unablässig sich übend, zugleich aber auch auf die Existenz der Seinigen bedacht, trat er 1794 in das Orchester des Theaters Feydeau, dem er bis 1800 angehörte und in dessen berühmten Concerten er sich mit Ehren seine Ritter-sporen als Violoncellist erwarb, so dass er zum Professor seines Instruments am Conservatorium ernannt wurde. Dies Amt gab er aber bald auf, um 1801

eine Kunstreise nach Deutschland und Russland anzutreten. In Berlin interessirte sich Prinz Louis Ferdinand lebhaft für ihn und musicirte häufig zusammen mit ihm. Bis 1808 blieb er hierauf in Russland und gab abwechselnd in St. Petersburg und Moskau glänzende Concerte, wie er denn auch zum Solospieler der kaiserl. russischen Kapelle ernannt wurde. Im J. 1809 trat er wieder in Paris auf, spielte aber, da man sich kühl gegen ihn zeigte, daselbst nur noch in Privatkreisen, besonders seit 1815, wo er durch eine Heirath ein häusliches Glück fand, das ihm grössere Genugthuung gewährte. Der Verlust zweier Kinder wirkte jedoch dermaassen auf seine Gesundheit ein, dass er schon am 27. März 1823 zu Caën starb. — Wie als Solo-, so gehörte L. als Quartettspieler zu den ersten Künstlern seiner Zeit. Concerte und Variationen für Violoncello tragen seinen Namen, sind aber von Auber componirt, der sich unter einem bereits rühmlichst bekannten Namen in die Kunstwelt einführen wollte. L. hat auch niemals aus diesem Sachverhalte ein Hehl gemacht.

Lamb, Benjamin, englischer Kirchencomponist, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Organist an der St. Georgskapelle und am Eton-Collegium zu Windsor angestellt war. Hawkins rühmt seine zahlreichen Anthems, die in England lange Zeit hochgeschätzt waren.

Lambardi, Camillo, italienischer Componist, wirkte als Kapellmeister gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Neapel und ist wahrscheinlich identisch mit dem von Gerber angeführten neapolitanischen Contrapunktisten Francesco Lambardo. — Ein älterer Namensverwandter, Geronimo L. aus Venedig, lebte als Componist zu Anfang desselben Jahrhunderts in seiner Vaterstadt.

Lambert, Georges Joseph Laurent, französischer Componist, geboren 1779 zu Arras, wurde anfangs von seinem Vater, später vom Kapellmeister Schorn musikalisch unterrichtet. Schon von 1795 an und zwar bis 1804 war er Musikdirektor bei einer reisenden Schauspielergesellschaft, war 1805 in Amiens und liess sich noch in demselben Jahre als Gesanglehrer in Paris nieder, wo er auch bald als Componist von Romanzen sehr beliebt wurde. Ausser letzteren sind von ihm auch einige Kirchenstücke und Streichquartette im Druck erschienen. L. starb im Juli 1852 zu Paris.

Lambert, Johann Heinrich, Philosoph, Mathematiker und Akustiker, geboren am 29. Aug. 1728 zu Mühlhausen im Elsass, war der Sohn eines armen Schneiders und für dasselbe Handwerk bestimmt. Mit Hülfe einiger edler Gönner wurde er jedoch den Wissenschaften zugeführt und vervollkommnete sich nach vollendeten Studien auf Reisen durch Deutschland, Holland, Frankreich und Oberitalien, die er als Hauslehrer mit den Söhnen des Präsidenten von Salis in Chur unternahm. Im J. 1764 ging er nach Berlin, wo ihn Friedrich der Grosse zum Oberbaurath und zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften ernannte. In Berlin starb er auch am 25. Septbr. 1777. Im J. 1828 wurde ihm in seiner Vaterstadt ein Denkmal errichtet. Er ist u. A. der Entdecker der Theorie des Sprachrohrs. In den Memoiren der Berliner Akademie befinden sich folgende hier zu nennende Abhandlungen von ihm: »*Sur quelques instrumens acoustiques*« (1763; deutsch und mit Anmerkungen versehen von Huth, Frankfurt a. O., 1796); »*Sur la vîtesse du son*« (1768); »*Remarques sur le tempérament en musique*« (1774; deutsch in Marpurg's »Histor.-krit. Beiträgen« Bd. V) und »*Observations sur les tons des Flûtes*« (1775).

Lambert, Michel, angesehener französischer Virtuose auf Laute und Theorbe, Gesanglehrer und Vocalcomponist, geboren 1610 zu Vivonne bei Poitiers, kam, mit sehr schöner Stimme begabt, schon jung zu musikalischen Studien nach Paris und erwarb sich die Gunst des Cardinals Richelieu, der seine Anstellung als Kapellmeister der 24 *Violons du roi* erwirkte. Seitdem verkehrte L. in den ersten Kreisen von Paris, errichtete eine bedeutende Singschule und war überhaupt als Gesanglehrer sehr gesucht. Durch seine Compositionen soll er die französische Gesangmusik melodisch beweglicher und

eleganter gemacht haben. Seine Lieder und kleinen Kammercantaten in diesem Style waren ungemein beliebt. Eine Liedersammlung von ihm erschien 1666 und in zweiter vermehrter Auflage 1687 bei Baillard in Paris, ferner auch einige Trios für verschiedene Instrumente, endlich noch »*Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instrumens*« (Paris, 1680 und 1707) und »*Principes du clavecin*« (1702). Einige kleinere Kirchenstücke hat er im Manuscript hinterlassen. Er selbst starb 1696 zu Paris und wurde neben seinem Schwiegervater Lully begraben.

Lamberti, Luigi, italienischer Componist, geboren am 22. Octbr. 1769 zu Savona, war ein Schüler und der Amtsnachfolger des Kapellmeisters an der Kathedrale seiner Vaterstadt, Mariani. Nachdem er fünf Jahre installirt gewesen, zog er es jedoch vor, ein Wanderleben zu führen, auf dem er 1806 nach Paris kam, wo er ohne Anstellung noch 1812 lebte. Compositionen von ihm sind die Opern: »*L'amante schernito*«, »*Orfeo*« und »*I due fratelli originali*«, ferner viele Kirchen- und mancherlei Instrumentalsachen, von welchen letzteren Claviersonaten mit Violin- oder Flötenbegleitung im Druck erschienen sind.

Lambertini, Giovanni Tommaso, italienischer Componist aus Bologna, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Venedig. Von ihm werden in der »*Bibl. class.*« des Draudius die sieben Busspsalmen *a* 4 *voci* (Venedig, 1569) angeführt, und die Bibliothek zu München besitzt von ihm ein Exemplar »*Madrigali a* 4 *voci*« (Venedig, 1560).

Lambertus, zweiter Abt des Benedictinerklosters St. Laurenz zu Lüttich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, hat das Leben des heil. Heribert, Erzbischofs von Köln, beschrieben und einen in Musik gesetzten Lobgesang auf denselben angehängt.

Lambillotte, Pater Louis, einer der vorzüglichsten und bekanntesten Kirchencomponisten der Neuzeit, geboren am 27. März 1797 zu Charleroi im Hennegau, erhielt frühzeitig musikalischen Unterricht, so dass er noch sehr jung das Organistenamt zu Charleroi und später zu Dinant übernehmen konnte, worauf er, 25 Jahre alt, nach St. Acheul als Kapellmeister in das Jesuitencollegium kam. Im J. 1825 trat L. selbst in den Jesuitenorden und lebte seitdem abwechselnd in den Klöstern zu St. Acheul, Freiburg in der Schweiz, Aix in Savoyen, in Briegg und zuletzt in Vaugirard, wo er am 27. Febr. 1855 starb. Bis zu seinem 43. Lebensjahre hatte L. eine Menge von Kirchenmusikwerken aller Art und auf alle Feste, theils für Gesang *a capella*, theils mit Orgel- oder mit Orchesterbegleitung componirt, welche Ernst und Würde mit der reichsten, ansprechendsten Melodik vereinigen und eine glänzende Aufnahme fanden. Technische Unzulänglichkeiten und Formfehler, hervorgegangen aus einer nicht ausreichenden Kenntniss des Satzes, dürfen allerdings diesen im Uebrigen von frommer Eingebung zeugenden Compositionen gegenüber nicht in Betracht gezogen werden. Viele dieser Werke sind bei seinen Lebzeiten bis 1843 im Druck erschienen, noch mehr gleich werthvolle aber hat er im Manuscript hinterlassen. Von 1842 an richtete er seine Aufmerksamkeit auf die Wiederherstellung des reinen gregorianischen Choralgesanges, durchforschte zu diesem Zwecke verschiedene Bibliotheken Europas, veröffentlichte dann die Handschrift von St. Gallen im Facsimile unter dem Titel: »*Antiphonaire de S. Grégoire*« (Paris, 1851) und fügte diesem Werke noch mehrere schätzenswerthe erläuternde Abhandlungen bei. Nach seinem Tode erschienen noch, herausgegeben von Pater Dufour, als nachgelassene Schriften: »*Quelques mots sur la restauration du chant liturgique*« (Paris, 1855); »*Estéthique théorie et pratique du chant grégorien restauré d'après la doctrine des anciens et les sources primitives*« (Paris, 1855); »*Musée des organistes célèbres*« (Paris, 1855) und »*Méthode pour bien exécuter le chant grégorien*« (Paris, 1857); endlich ein Vesperale und ein Graduale mit doppelter (alter und moderner) Notation (Paris, 1856). — Auch L.'s jüngere Brüder, François und Joseph L., die gleichfalls Jesuitenpatres waren, sind als zwar untergeordnetere, aber wackere

Kirchencomponisten zu nennen. Die nachgelassenen musikalischen Compositionen aller drei Meister, von denen die Joseph L.'s noch ganz unbekannt sind, hat Pater Camille de la Croix, Musiklehrer an der Schule St. Joseph zu Poitiers, ein Schüler und Freund von Louis L., begonnen herauszugeben. Die erste Serie, enthaltend »*Petits saluts pour les principales fêtes de l'année*«, ist, auf 19 Lieferungen berechnet, seit 1873 in Paris im Erscheinen begriffen.

Lamentabile (ital.), Vortragsbezeichnung, welche klagend, jammernd bedeutet und für welche in gleichem Sinne auch *flebile* oder *lagrimoso* vorgeschrieben werden kann.

Lamentationen (vom latein. *lamentatio*), d. i. Klage, Klagelied, werden speziell jene drei den Klageliedern des Jeremias entnommene Abschnitte in der römisch-katholischen Kirche genannt, welche an den letzten drei Tagen der Charwoche in der ersten Nocturn der Matutin zum Lese- und Gesangsvortrag bestimmt sind. Diese L. sind gegenüber allen anderen Lectionen, die immer nur im gewöhnlichen Lectionenton vorgetragen werden, durch eigene Melodien ausgezeichnet, welche bis zum 16. Jahrhundert in höchster Würde und Feierlichkeit, für einen grossen Stimmumfang und Gesangstüchtigkeit berechnet, der trauernden Stimmung des klagenden Propheten eindringlichen Ausdruck verliehen. Die jetzt gebräuchlichen Melodien sind aus den früheren ausgezogen und nach dem Tropus des Magnificat *sexti toni* umgestaltet. Auch diese vereinfachte Gesangweise hat etwas Ergreifendes behalten. Die Tonsetzer des Mittelalters boten alle ihre Kunst auf, um diese Klagegesänge mit angemessenem harmonischen Schmuck auszustatten und ihre Wirkung zu erhöhen; Meisterstücke dieser Gattung haben vorzüglich Palestrina und Vittoria geschaffen. Die Kirche gestattet es, dass die L., wenn sie choraliter gesungen werden, die schwächeren Klänge der Orgel oder eines ähnlichen Instruments, z. B. eines Harmoniums, zur Begleitung haben.

Lamentoso (ital.), d. i. wehklagend, wird als Vortragsbezeichnung in gleicher Bedeutung wie *lamentabile* (s. d.) gebraucht.

Lami, Michel, französischer Kirchencomponist der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, war zuletzt Kapellmeister an der Kirche »*des Saints-Innocents*« zu Paris. — Sein Zeitgenosse, Bernhard L., geboren im Juni 1645, gestorben am 29. Jan. 1715, zeichnete sich als musikalischer Schriftsteller aus.

La-mi bezeichnete in der Solmisation (s. d.) diejenige sogenannte Mutation, nach welcher auf unserem *e* genannten Tone nicht die Sylbe *la*, sondern *mi* gesungen werden musste. Dieser Fall trat ein, wenn sich die Modulation aus dem Hexachorde von *g* in den Hexachord von *c* in aufsteigender Tonfolge bewegte. So lange der Ton *e* blos als sechste Tonstufe des Hexachords von *g* fungirte, fiel beim Solmisiren auf dieses *e* natürlich die Sylbe *la* ($g = ut$, $a = re$, $h = mi$ u. s. w.); sobald sich aber die Melodie noch weiter hinauf bewegte, und auf den Ton *e* noch der Ton *f* folgte, so musste nunmehr auf *e*, weil es das untere Ende des halben Tones ausmachte, die Sylbe *mi* gesungen werden, indem man annahm, dass jetzt die Melodie in einem anderen Hexachorde, nämlich in dem von *c* sich bewegte, in welchem stets auf den Ton *e* die Sylbe *mi* zu stehen kommt. Diese Solmisationswendung hat auch zu der Redensart: »Es läuft auf ein *La-mi* hinaus« Anlass gegeben, welche man bei Dingen, die ein trauriges Ende zu nehmen drohten, anwendete. Grund dazu gab die Erscheinung, dass die im Mittelalter üblich gewesene musikalische Schlussformel, bei welcher sich die Melodie aus der sechsten Tonstufe des Hexachords herab in die dritte, oder aus dem Ton *la* in den Ton *mi* bewegte, also um eine Quarte fiel, immer etwas Trauriges, wie man annahm, das Gefühl nicht angenehm Berührendes hatte.

Lamia, berühmte altgriechische Flötenspielerin aus Alexandrien, lebte in Athen, wo ihr musikalisches Talent, wie nicht minder ihre Schönheit zahlreiche Anbeter und grossen Reichthum ihr zuführten. Nach Alexandrien zurück-

gekehrt, wurde sie die Geliebte des Ptolemaeus Soter. Weiterhin gehörte Demetrius Poliorcetes zu ihren Bewunderern, der, als er Griechenland erobert hatte, ihr zu Liebe den Athenern ausserordentliche Vergünstigungen und Vortheile gewährte. Aus Dankbarkeit errichteten die Athener der L. einen eigenen Tempel in ihrer Stadt, den sie der Venus Lamia widmeten.

Lamiras, berühmter altgriechischer Dichter und Tonkünstler aus Thracien, der, noch vor Homer lebend, zuerst den Gesang mit der Harfe begleitet und auch die dorische Tonart erfunden haben soll.

Lammers, Julius, deutscher Tonkünstler, geboren um 1830 zu Osnabrück, machte seine höheren Musikstudien von 1846 bis 1848 auf dem Conservatorium zu Leipzig und wirkt, in seine Vaterstadt zurückgekehrt, als Musiklehrer. Seit den 1860er Jahren veröffentlichte er Gesangcompositionen, die ein angenehmes Talent erkennen lassen. Auch Tänze und kleinere Clavierstücke von ihm sind im Druck erschienen.

Lamnatznach (hebr.), eine häufig vorkommende Psalmenüberschrift, die verschiedene Auslegungen erfahren hat, in wörtlicher Uebersetzung aber einfach »dem Ueberwinder, dem Sieger« heisst. Weitergehend hat man hierfür auch »dem Dirigenten« supplirt und z. B. die Ueberschrift des 61. Psalms übersetzt: »Dem Dirigenten der Neginoth (Saiteninstrumente)«. Luther scheint immerhin das annähernd Richtige zu treffen, wenn er schreibt »vorzusingen auf einem Saitenspiel«. Demzufolge dürfte das Wort L. einfach eine musikalische Vorschrift sein, welche bedeutet, dass dieser Psalm mit Begleitung aller Saiteninstrumente gesungen werden sollte.

Lamotte, Antoine Houdar **de,** französischer Dichter, besonders auch von Operntexten, geboren am 17. Jan. 1672 in Paris, studirte anfangs die Rechte, betrat aber dann mit den »*Originaux*«, seinem ersten Theaterstücke, die literarische Laufbahn. Er wurde 1710 Mitglied der Akademie und starb am 26. Decbr. 1731 zu Paris. In allen Dichtungsarten hat er sich zwar versucht, war im Grunde aber nur ein geschickter, geistreicher Nachahmer. Deshalb fanden auch gerade seine Operntexte den meisten Beifall, da er hier seiner Dürftigkeit durch Ueberraschungen und Aeusserlichkeiten am besten nachhelfen konnte. Seine »*Oeuvres*« erschienen in zehn Bänden (Paris, 1754).

Lamotte, Franz, auch La Motte geschrieben, einer der hervorragendsten Violinvirtuosen des 18. Jahrhunderts, geboren 1751 zu Wien (nach Anderen in den Niederlanden). Seine Concertreisen begannen 1767, nachdem er schon lange vorher zu allgemeinem Erstaunen am Hofe zu Wien ein von ihm selbst componirtes Violinconcert vorgetragen. Es heisst, ein speculativer Engländer, der auch sein Reisebegleiter war, habe ihn seiner Mutter vordem förmlich abgekauft und völlig ausbilden lassen. Von Leipzig und Prag aus verbreitete sich 1767 sein Ruhm, und 1769 erregte er in Paris die Bewunderung des Publikums, nicht minder ein Jahr später in London. Hier starb sein Pflegevater und Begleiter, und unselbstständig, wie L. noch war, gerieth er in schlechte Gesellschaft, machte leichtsinnige Schulden und wanderte in das Gefängniss. Der damalige, von Lord Gordon organisirte Pöbelaufstand befreite auch ihn, und er flüchtete nach Holland, wo er jedoch schon 1781 starb. Seine Fertigkeit soll fast beispiellos ausgezeichnet und besonders sein Staccato in den schwierigsten Passagen tadellos brillant gewesen sein. Von seiner Composition erschienen in Paris und London Concerte und Sonaten für Violine.

Lamoureux, Charles, vorzüglicher französischer Violinist und Dirigent, ist als Concertmeister und stellvertretender Dirigent des Conservatoriumsorchesters in Paris angestellt. Geboren 1834 in Bordeaux, trat er in das Pariser Conservatorium und erhielt 1854 den ersten Violinpreis, worauf er Violinist der Grossen Oper wurde. Er gründete 1873 unter dem Namen »*Harmonie sacrée*« eine Concertgesellschaft, mit deren Hülfe er es sich zur hauptsächlichen Aufgabe stellte, die Werke Bach's und Händel's in Paris zu popularisiren und sowohl die Cantaten von Bach als die Oratorien »Judas

Maccabäus«, »Der Messias« u. s. w. von Händel zu öfter wiederholter Aufführung brachte.

Lampadarius, Joannes, griechischer Kirchensänger und Musikschriftsteller, welcher um 1300 in Konstantinopel thätig war. In der Patriarchalkirche daselbst waren in jener Zeit vier Sänger angestellt, deren Aufstellung je zwei zur Rechten und zur Linken des Altars war. Der erste zur Rechten hiess der Principalsänger, sein Nachbar der Lampadarius, welcher Name also wohl nur eigentlich der Amtstitel dieses Schriftstellers war. Einen Tractat von ihm, betitelt: »*Τεχνολογία τῆς μουσικῆς τέχνης*«, besass der Pater Martini, und Burney fand in der königl. Bibliothek zu Turin ein Manuscript aus dem 15. Jahrhundert mit Hymnen und Lobgesängen, als deren Verfasser L. angegeben war. — Ein neuerer Sänger in der griechischen Kirche zu Konstantinopel war Peter L., genannt »der Peloponnesier«, der um 1730 geboren sein soll.

Lampadius, Cantor und Schulmeister zu Lüneburg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist der Verfasser eines Tractats, betitelt: »*Compendium musices, tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi, in usum ingenuae pubis ex eruditissimis musicorum scriptis accurate congestum etc.*« (Bern, 1539). Walther führt eine sieben Bogen starke Ausgabe dieser Schrift von 1537 an.

Lamparelli, Antonio, Gesanglehrer und Vocalcomponist, geboren 1761 zu Turin, war daselbst ein Musikschüler des Abbate Antoni. Als General Bonaparte Turin einnahm, siedelte L. nach Paris über, wo er als Romanzen- und Chansonettencomponist zu Ruf gelangte. Er zog darauf in die französischen Provinzen, war 1816 in Lille, 1820 in Troyes und ist seitdem verschollen. Etwa elf Hefte seichter Romanzen von ihm sind zu Paris im Druck erschienen.

Lampe, Friedrich Adolph, deutscher Theologe, geboren am 19. Febr. 1683 zu Detmold, verfasste als Gymnasiast zu Bremen eine Schrift: »*De cymbalis veterum libri tres etc.*«, welche 1703, 18 Bogen stark, im Druck erschien und eine ausserordentlich günstige Aufnahme erfuhr, so dass sie auch in Ugolini »*Thesaur. ant. sacr.*« mit eingerückt wurde. Eine spätere, um 1720 erschienene Schrift von ihm: »*Exercitationum sacrarum dodecas, quibus psalmus XLV perpetuo commentario explanatur etc.*« handelt u. A. auch von den levitischen Sängern. L. starb als Pastor und Professor der Theologie zu Bremen.

Lampe, Johann (oder Georg Friedrich), einer der vorzüglichsten und intelligentesten deutschen Tenorsänger des 18. Jahrhunderts, geboren 1744 zu Wolfenbüttel, debutirte 1779 am Theater in Hamburg und wurde der erklärte Liebling des dortigen Publikums, welches ihn 1788 unter öffentlichen Zeichen der Trauer über seinen Verlust an das Hoftheater zu Schwedt ziehen sah. Als dieses Theater sich auflöste, beschäftigte L. sich lediglich mit Ertheilung von Musikunterricht und Composition, wie er denn auch im Clavier- und Contrabassspiel hervorragende Fertigkeit besass. In Hamburg bereits hatte er die Operette »Das Mädchen im Eichthale«, mehrere Sinfonien und andere Orchesterstücke componirt, die sich eines guten Rufes erfreuten. Er starb zu Schwedt ganz zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Lampe, Johann Friedrich, deutscher Componist und Musikschriftsteller, geboren um 1692, kam als angeblich Helmstädtischer Student 1725 nach London und, wahrscheinlich als Fagottist, an das Händel'sche Opernorchester. Eigens für ihn liess Händel 1727 ein grosses 16füssiges Fagott bauen, das schliesslich aber nicht benutzt und erst von Ashley bei Gelegenheit der grossen Händelfeier 1784 geblasen wurde. Im J. 1730 nahm L. eine Stellung im Orchester des Coventgarden-Theaters an und schrieb für diese Bühne auch die Musik zu mehreren Pantomimen, von denen »*Dragon of Wantley*« ganz ausserordentlich gefiel, ebenso 1732 die Oper »Amalia«, der noch mehrere andere, so 1739 »*Roger and Joan*« folgten. Verheirathet war er seit 1739 mit der berühmten Sängerin Isabella Young, einer Tochter von Charles Young und Schwester

der Gattin des Componisten Arne. Im J. 1749 zog er von London nach Dublin und 1750 nach Edinburg, wo er jedoch schon im Juli 1751 einem Fieber, 59 Jahre alt, erlag. An didaktisch-theoretischen Schriften kennt man von ihm: »*A plain and compendious method of teaching thorough-bass, after the most rational manner etc.*« (London, 1737) und eine Elementar-Musiklehre, betitelt: »*The art of music*« (London, 1740).

Lampe, Philipp, deutscher Chemiker und verdienter Musikdilettant, geboren 1839 in Leipzig, bildete sich daselbst im Clavier-, Violin- und Orgelspiel tüchtig aus und studirte Harmonie- und Compositionslehre unter der Leitung E. F. Richter's. Nach Vollendung seiner Universitätsstudien in Heidelberg kehrte er nach Leipzig zurück, wo er nicht blos seinem wissenschaftlichen Berufe lebt, sondern sich auch um die Musikliteratur durch treffliche Arrangements, besonders R. Schumann'scher Werke (so dessen Ouverture, Scherzo und Finale op. 52 für zwei Pianos zu acht Händen und Concertstück op. 86 als Clavierquintett), verdient gemacht hat.

Lampert, Ernst, fleissiger und begabter deutscher Componist und Dirigent, geboren am 3. Juli 1818 zu Gotha, erhielt frühzeitig bei Hummel in Weimar Pianoforteunterricht, worauf er zu seiner höheren musikalischen Ausbildung nach Wien ging. Seine Studien vollendete er in Kassel unter der Leitung von Spohr und Hauptmann und kehrte hierauf nach Gotha zurück, wo er 1842 zum herzogl. Kammervirtuosen, 1844 zum Concertmeister und 1855 zum Kapellmeister ernannt wurde, in welcher Eigenschaft er noch jetzt an der dortigen Hofbühne, zugleich auch die Sinfonieconcerte leitend, thätig ist. Als Componist ist er mit Ouverturen, Cantaten, Streichquartetten, Clavierwerken und vier Opern hervorgetreten, welche letzteren jedoch nur in Gotha und Coburg zur Aufführung gelangt sind.

Lampons (französ.), abgeleitet von *lamper*, d. i. trinken, eine Art von Trinkliedern *(chansons à boire)* von mehreren Strophen, deren jedesmaliges Schlusswort »*lampons*« vom Chor so lange wiederholt wird, bis der Trinkende sein Glas gelehrt und weitergegeben hat.

Lampros, Name mehrerer Musiker des griechischen Alterthums, von denen der aus Erythräa gebürtige der bekannteste und berühmteste ist. Derselbe war der Lehrer des Aristoxenos und soll nach der Angabe des Suidas 452 Werke verfasst haben, von denen diejenigen über Musik die geschätztesten gewesen sind. Drei dieser letzteren, die sich lange erhielten, handeln von der Flöte und anderen Instrumenten, vom Flötenspiel, Flötenbau und von der Musik überhaupt. Bis auf Fragmente sind jedoch auch diese Schriften verloren gegangen.

Lampugnani, Giovanni Battista, hervorragender italienischer Componist, besonders von Opern, geboren 1706 zu Mailand, lebte anfangs in seiner Vaterstadt als hochgeschätzter Musik- und besonders Gesanglehrer. Im J. 1743 ging er nach London, wo er als Galuppi's Nachfolger die italienische Oper dirigirte und für dieselbe, ausser Pasticcios, die Opern »Alfonso« (1744), »Alceste« (1745), »Roxana«, »Alessandro in Persia« (1748), »Tigrane« und »Siroë« (1755) schrieb. Hierauf kehrte er in seine frühere Stellung in Mailand zurück, componirte ausser anderen Werken noch die Opern »Artaserse« (1757), »*Amor contadino*« (für Lodi, 1766) und starb um 1773. Sein Styl war kein grosser, aber angenehm und melodiös; seine Declamation der Recitative galt für musterhaft, und ebenso wurde seine Instrumentirung gerühmt. Von seinen früheren Opern kennt man: »*Ezio*« (1737), »*Angelica e Medoro*« (1738), »*Demofoonte*« (1738) und »*Candace*« (1740), sämmtlich in Mailand aufgeführt. Sonst hat er noch Kirchenstücke, Sinfonien und andere Instrumentalwerke componirt.

Lance, Chevalier **de la,** kunsttüchtiger und begabter französischer Dilettant aus Verdun, war anfangs Officier bei den *Gardes françaises* zu Paris, dann aber als Emigrant, nach Ausbruch der Revolution, Musiklehrer in Frankfurt a. M.

und ebenso 1797 in dem Hause eines Adlichen in Schlesien. Nach dem 18. Brumaire erhielt er die Erlaubniss, in sein Vaterland zurückzukehren und lebte seitdem zurückgezogen in Verdun. Von seinen fliessend geschriebenen und angenehmen Compositionen sind Gesänge, Claviersonaten mit und ohne Begleitung, Claviertrios und Quartette, Variationen, Tänze u. s. w. im Druck erschienen.

Lande, Michel Richard **de la,** s. Lalande.

Landgraf, Bernhard, vorzüglicher deutscher Clarinettist, geboren am 25. Juni 1816 zu Dielsdorf im Weimar'schen, erlernte die Musik von seinem 14. Jahre an bei dem Stadtmusicus in Jena und war von 1837 bis 1840 Hautboist und Solo-Clarinettist im preussischen 32. Infanterieregiment in Erfurt. Hierauf liess er sich in Leipzig nieder und ist seit 1844 ein hochgeschätztes Mitglied des dortigen Theater- und Gewandhausorchesters, der an schönem Ton, bedeutender Fertigkeit und geschmackvollem Vortrag nur wenige Rivalen findet.

Landgraff, Johann Friedrich, deutscher Organist und Componist, geboren am 21. Mai 1683 zu Schloss-Wippach, einem Amtsflecken bei Erfurt, wurde von Gutgesell, dem Organisten der Kaufmannskirche in Erfurt, musikalisch unterrichtet. Im J. 1705 als Amtsnachfolger dieses seines Lehrers und zugleich als Schulcollaborator angestellt, starb er am 4. April 1744 zu Erfurt, zugleich als fleissiger Componist, besonders von Werken im Kirchenstyle geschätzt, die jedoch sämmtlich Manuscript geblieben sind.

Landi, Steffano, italienischer Componist und päpstlicher Sänger, geboren Ausgangs des 16. Jahrhunderts in Rom, war Kapellmeister an der Kirche *del Santo* in Padua und an *Santa Maria* in Monte. Nach Rom zurückgekehrt, wurde er Beneficiat an St. Peter und 1629 in das Collegium der päpstlichen Sänger aufgenommen, in welcher Stellung er um 1640 gestorben sein muss. Von seinen Compositionen erschienen von 1619 bis 1639, zuerst in Venedig, dann in Rom, Madrigale, Messen, Psalme, ein- und zweistimmige Arien, das geistliche Drama »*Il San Alessio*« (Rom, 1634) und das Pastorale »*La morte d'Orfeo*«. In der langen Vorrede, die er der Partiturausgabe seines »*San Alessio*« vorgesetzt hat, sagt er u. A.: dass die Ritornelle dieses Dramas für drei Violinen gesetzt wären, wozu indessen hier und da ein Bass träte, welcher sich öfter, der schönen Wirkung wegen, mit einer dieser drei Stimmen in Octaven oder Quinten fortbewegte.

Landino, Francesco, genannt *Francesco cieco* (der blinde Francesco), weil er schon früh in Folge der Blattern die Sehkraft verloren, oder *Francesco degli organi*, um auf seine Virtuosität im Orgelspiel hinzuweisen, gehört zu den berühmtesten altitalienischen Organisten und Componisten. Geboren um 1325 zu Florenz als Sohn eines nicht unbedeutenden Malers und Abkömmling eines berühmten Geschlechts, sang er schon früh Volksmelodien, um sich über seine Blindheit zu trösten, und diese Uebung führte ihn bald zum eigentlichen Musikstudium, so dass er sich zugleich auf der Orgel oder einem Saiteninstrumente zu begleiten vermochte. Auch andere Instrumente lernte er mit der grössten Leichtigkeit, ohne jemals einen Meister gehabt zu haben. Weiterhin beschäftigte er sich auch erfolgreich mit der Dichtkunst und verfasste Verse, die er in Musik setzte. Im J. 1364 findet man ihn zu Venedig am Hofe des Dogen Lorenzo Celsi, welcher zur Feier des Besuchs des Königs von Cypern, der auch durch die Anwesenheit Petrarca's verherrlicht war, glänzende Feste veranstaltete. Der König, welcher das Talent des blinden Organisten bewunderte, überreichte ihm eigenhändig einen Lorbeerkranz. L. starb im J. 1390 in seiner Vaterstadt Florenz. Er hat eine grosse Anzahl von Gesängen componirt, die jedoch für verschollen galten, bis Fétis auf der Pariser Bibliothek, in einem Manuscripte aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts enthalten, fünf Lieder L.'s entdeckte, deren eines er in der »*Revue musicale*«, Jahrg. 1817 S. 111 flg., mittheilte und dadurch bewies, dass man im 14. Jahr-

hundert schon vollkommen dreistimmig setzte, und dass L.'s Gesänge, im Gegensatze zu denen seiner Zeitgenossen und Späterer, bereits grossen melodischen und harmonischen Reiz aufweisen.

Landolfi, Carlo Ferdinando, italienischer Geigenmacher aus Mailand, blühte um die Mitte des 18. Jahrhunderts als einer der besseren Epigonen der älteren italienischen Instrumentenfabrikation.

Landriano, Carlo Antonio, berühmter italienischer Sopransänger, Orgelspieler und Componist, geboren zu Mailand um 1626, verherrlichte durch sein Gesangstalent, welches Picinelli in seinem »*Ateneo dei letterati milanesi*« S. 106 für wahrhaft wunderbar erklärt, die Feste, welche die Stadt Mailand bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs Odoardo Farnese von Parma veranstaltete. Weiterhin wurde er zum Organisten an der Kirche San Rafaelo ernannt und war zugleich Sänger am Dom zu Mailand. Er componirte »*Motetti a voce sola*« (Mailand, 1655) und starb 1659 in seiner Geburtsstadt im 33. Jahre seines Lebens.

Landsberg, Louis, vortrefflicher deutscher Tonkünstler und Musikkenner, geboren um 1805 zu Breslau, lebte in Rom und war daselbst der Hort aller Bestrebungen im Interesse der gediegenen, besonders der vaterländischen Musik, sowie ein uneigennütziger Förderer und Beschützer aller nach Rom gekommenen jungen Künstler. Alle Bestrebungen in der Richtung grossartigerer Aufführungen guter Vocal-, Orchester- und Kammermusik daselbst weisen auf ihn als Urheber zurück. Der hochverdiente Mann starb am 6. Mai 1858 zu Rom am Gehirnschlage.

Lanfranco, Giovanni Maria, italienischer Musikgelehrter und Tonlehrer, geboren zu Terenzio im Gebiete von Parma, lebte als Domkapellmeister zu Brescia im Anfang des 16. Jahrhunderts. Man kennt nur noch sein gelehrtes, von seinen Zeitgenossen gerühmtes Werk: »*Scintille, ossia regole di musica, che mostrano a leggere il canto fermo e figurato, gli accidenti delle note misurate, le proporzioni e tuoni, il contrappunto e la divisione del monocordo con la accordatura de' varii stromenti, della quale nasce un modo, onde ciascun per se stesso imparare potrà le voci di la, sol, fa, mi, re, ut*« (Brescia, 1533), von welchem verschollen gewesenen Buche Forkel, der es in der herzogl. Bibliothek zu Gotha auffand, in seiner »Literatur der Musik« S. 277 und 278 ausführlichere Nachricht giebt. Es ist das erste Werk, in dem der Ausdruck »Violino« vorkommt.

Lang, ausgezeichneter Clarinettenvirtuose, geboren in Böhmen um 1760, war schon früh Musikdirektor eines Artillerieregiments in Prag und gab 1786 im dortigen Nationaltheater ein Concert, in welchem er sich als einen der ersten Künstler seines Instrumentes dokumentirte. Im J. 1808 nahm er Dienste bei einem Grafen, der ihn mit einem bedeutenden Gehalte als Kapellmeister der Musik seines Regiments anstellte, welches in Mähren garnisonirte. Er componirte viele Concerte und Sonaten für Clarinette, sowie ganze Sammlungen von Stücken für Militärmusik.

Lang, Adolph, guter deutscher Violinist, Dirigent und Componist, geboren am 10. Juni 1830 zu Thorn, machte seine höheren musikalischen Studien von 1844 bis 1847 auf dem Conservatorium zu Leipzig unter der Leitung von Ferd. David, Mendelssohn und M. Hauptmann und wurde 1851 als Violinist im Orchester des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin angestellt. An dieser Bühne stieg er zum Concertmeister und 1854 zum Kapellmeister auf, als welcher er eine Anzahl von Liederspielen, Localpossen, Ouverturen, Märschen u. s. w. componirte, die sämmtlich von trefflicher melodischer Erfindung und viel technischem Geschick zeugen. Im J. 1862 übernahm er die Pfefferküchlerei seines Schwiegervaters in Thorn und zog sich in das Privatleben zurück.

Lang, Alexander, deutscher Rechtsgelehrter und Componist, geboren am 6. März 1806 zu Regensburg als Sohn eines fürstl. Thurn- und Taxis'schen Hof-, Justiz- und Domainenraths, widmete sich von früh auf, angehalten dazu

von seinen Eltern, die sehr musikalisch waren, fleissiger Musikübung. Sein Hauptlehrer war ein vieljähriger elterlicher Hausfreund, Ant. Braig, welcher vormals Chorregent in der Abtei Ober-Marchthal in Schwaben gewesen war. In Erlangen und Heidelberg die Rechte studirend, dabei aber unausgesetzt der Tonkunst beflissen, fand er in dem berühmten Rechtslehrer Professor Thibaut einen Freund und Gönner, der ihn in jeder Beziehung sehr förderte. Nachdem er sich zu Erlangen als Universitäts-Professor habilitirt hatte, gründete er 1834 den musikalischen Verein »Cäcilia«, den er bis zu seinem schon am 18. Febr. 1837 erfolgten Tode leitete. Componirt und herausgegeben hat er Clavierquartette, Sonaten, Polonaisen für Pianoforte zwei- und vierhändig, Duos für Guitarre und Clavier sowie Lieder mit Clavierbegleitung.

Lang, Ernst Joseph Benedict, deutscher Maler und tüchtiger Musiker, besonders Harfenist, geboren im Febr. 1749 zu Ilmenau, war im Malen und auf der Harfe ein Schüler seines Vaters Kilian L., der von weimar'schen in hildburghausen'sche Dienste kam. Schon mit sechs Jahren konnte sich L. als Harfenist am Hofe von Hildburghausen hören lassen. Später zog der Vater nach Nürnberg, wo L. beim Kapellmeister Gruber Clavier- und Violinspiel, sowie Generalbass und Compositionslehre studirte und sich auch durch eigene Uebung auf eine hervorragende Stufe musikalischer Tüchtigkeit brachte. Im J. 1782 unternahm er, um sich bedrängten Umständen zu entreissen, eine Reise durch Schwaben und einen Theil der Schweiz, verweilte einige Monate lang in Strassburg und ging dann nach den Niederlanden. In Brüssel trat er in die Kapelle des Grafen von Ahrenberg, sah sich aber nach einem Jahre bereits Familienverhältnisse halber genöthigt, nach Nürnberg zurückzukehren. Unterwegs veranstaltete er in Mainz, Frankfurt u. s. w. Concerte und lebte hierauf von Unterrichtertheilung, Composition und Malerei. In diese Zeit fallen auch die Harfenconcerte, welche von ihm bekannt geworden sind. Sonst schrieb er noch Quartette, Trios, Solos und Sonaten für Harfe, sowie Gesänge zu Bürger's Gedichten, welches alles meist in Nürnberg gedruckt worden ist. L. selbst starb schon am 6. Mai 1785 zu Nürnberg an einem Gehirnleiden, dessen Spuren sich schon lange vorher gezeigt hatten.

Lang, Gebrüder Franz und Martin, vorzügliche deutsche Hornvirtuosen und Väter einer Familie von bedeutenden Musikern. 1) Franz L., geboren am 30. Novbr. 1751 zu Mannheim, war auf seinem Instrumente ein Schüler des Hofmusicus Zwini daselbst und erregte durch seine Geschicklichkeit schon als achtjähriger Knabe in Concerten grosses Aufsehen. Mit zwölf Jahren wurde er bereits selbst zum Hofmusicus ernannt und heirathete 1773 die Tochter des Musikdirektors Stamitz, eine vortreffliche Sängerin am Mannheimer und dann am Münchener Theater. Weiterhin unternahm er mit seinem Bruder Martin grosse Kunstreisen, auf denen Beide kraft ihres Talentes glänzende Auszeichnungen einernteten. Seit 1801 scheint er ausschliesslich seinem Berufe in der Hofkapelle zu München gelebt zu haben. — 2) Martin L., geboren am 21. Juni 1755 zu Mannheim, lernte unter derselben Leitung wie sein Bruder das Hornblasen und erhielt 1778 Anstellung in der Hofkapelle zu München. Im J. 1784 gab er in Wien sehr erfolgreiche Concerte und reiste dann mit seinem Bruder u. A. bis nach Italien, wo man den schönen Ton und die Fertigkeit beider Virtuosen nicht minder bewunderte wie in Deutschland. — Eine Tochter des Ersteren war Katharina L., eine berühmte Sängerin. Geboren im Novbr. 1774 zu Mannheim, kam sie mit ihrem Vater in ihrem vierten Jahre nach München, wohin damals die Mannheimer Kapelle mit dem Hofe übersiedelte. Dort erlernte sie Clavierspiel und Gesang, letzteren bei Dorothea Wendling, und machte dann ihre höheren Studien in Italien, besonders in Padua bei Pacchiarotti. Zwei Jahre später debutirte sie auf dem Operntheater in Mantua mit ungemeinem Erfolge und sang dann auf dem Fenicetheater in Venedig neben Crescentini, in Bergamo und Vicenza neben Marchesi und in Verona neben Mattucci, überall sich ehrenvoll neben diesen

anerkannten Künstlergrössen behauptend. Ein Kehlkopfleiden nöthigte sie, der so glänzend begonnenen Bühnenlaufbahn zu entsagen und nach München zurückzukehren. Dort verheirathete sie sich 1796 mit dem Sänger Zuccarini, starb aber schon am 4. Mai 1803 an der Kehlkopfschwindsucht. Sie war nicht blos eine Sängerin, deren Gesang tief in das Herz drang, sondern auch eine vorzügliche, musikalisch überhaupt hochbegabte Clavierspielerin. — Ihr Vetter, Theobald L., ein Sohn Martin's, geboren 1783 in München, war ein so vortrefflicher Violinist, dass er schon 1798 Aufnahme in der Münchener Hofkapelle fand. Im J. 1802 trat er in das herzogl. Orchester in Stuttgart, verblieb in demselben aber nur zwei Jahre und ging wieder nach München zurück, wo er 1808 die Sängerin Regina Hitzelberger (s. d.) heirathete. — Sein jüngerer Bruder, Franz Xaver L., geboren 1785 in München, war ein verdienstvoller Fagottist der dortigen Kapelle, der auch einige mit Beifall aufgenommene Ballets componirt hat. — Zwei Töchter Martin L.'s zeichneten sich als treffliche Sängerinnen aus. Die ältere, Margarethe L., geboren am 20. Septbr. 1788 zu München, hatte ihre Mutter als Lehrerin, debutirte mit 17 Jahren in München überaus erfolgreich und glänzte auch an anderen deutschen Bühnen, besonders in Stuttgart und Frankfurt a. M.; die jüngere, Josephine L., geboren 1791 zu München, gleichfalls Schülerin ihrer Mutter, war auch eine gute Clavierspielerin, und gehörte seit ihrem 16. Jahre der Münchener Hofbühne als hervorragende und sehr beliebte Sängerin an. — Noch ist ein Enkel Martin's und Sohn Theobald's, Anton L., geboren 1804 in München, zu erwähnen, der sich als Pianist und Componist zur Geltung gebracht hat.

Langbecker, Emanuel Christian Gottlieb, verdienstvoller Forscher auf dem Felde der evangelischen Choralmusik, geboren am 31. Aug. 1792 zu Berlin, stand gerade im Begriff Medicin zu studiren, als ihn der Einfall der Franzosen in Preussen auf die kaufmännische Laufbahn brachte, indem ihn der Vater in seine Wollenwaaren-Fabrik zog. In seinen Mussestunden beschäftigte sich L. eingehend mit dem Studium der deutschen Literatur, besonders des evangelischen Kirchenliedes. Die Prinzessin Wilhelmine von Preussen, welche von seinen Gedichten und liturgischen Versuchen Kenntniss nahm, stellte ihn bei ihrem jüngsten Sohne, dem Prinzen Waldemar, als Sekretär an, in welcher Stellung er am 24. Octbr. 1843 zu Berlin starb. Er verfasste: »Das deutsch-evangelische Kirchenlied« (Berlin, 1830); »Johann Crüger's, von 1622 bis 1662 Musikdirector an der St. Nicolaikirche zu Berlin, Choral-Melodien u. s. w., nebst einem Bildnisse Crüger's« (Berlin, 1835); »Gesangblätter aus dem 16. Jahrhundert mit einer kurzen Nachricht vom ersten Anfange des evangelischen Kirchenliedes und dem Entstehen der Gesangblätter, nebst einer Literatur derselben aus dieser Zeit« (Berlin, 1838), »Paul Gerhardt's Leben und Lieder« (Berlin, 1841). Ausserdem war L. Mitherausgeber des »Geistlichen Liederschatzes« (Berlin, 1832; 2. Aufl. 1840), in welchem sich auch viele seiner eigenen Lieder befinden; ein Theil dieser letzteren mit anderen zusammen befinden sich ebenso in den bereits früher erschienenen Sammlungen seiner Gedichte (Berlin, 1824 und 1829). Auch mehrere Cantaten- und Oratorientexte rühren von ihm her.

Langdon, Richard, englischer Orgelspieler und Componist, lebte, als Organist angestellt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu London. Von seinen Compositionen veröffentlichte er Songs, Glee's, Canzonetten u. s. w. Sein Hauptwerk ist die »*Divine harmony*« betitelte Sammlung, deren erster Theil gegen 60 Psalme in Partitur mit einer Fagott- oder Violoncellostimme, und deren zweiter Anthems von ihm enthält.

Lange, Gustav, gediegener Pianist und allgemein beliebter Componist für sein Instrument, geboren am 13. Aug. 1830 zu Schwerstedt bei Erfurt, genoss den ersten Unterricht im Clavier- und Orgelspiel bei seinem Vater, welcher Cantor und Organist war und den L. schon früh auf der Orgelbank in der Kirche vertreten musste. Zum Lehrerberuf bestimmt, bezog er das

Seminar zu Erfurt, wo ihn im Orgelspiel der geist- und poesievolle Th. Kribitzsch weiter unterrichtete, während ihm der gründliche Gebhardi die Lehren des Generalbasses vortrug. Nach absolvirtem Lehrerexamen begab sich L. nach Berlin und widmete sich ausschliesslich musikalischen Studien, indem er das höhere Clavierspiel bei Löschhorn und Gust. Schumann, Composition bei Ed. Grell trieb. In den 1860er Jahren trat er wiederholt mit grossem Erfolge als Pianist öffentlich auf und veranstaltete durch mehrere Winter Soireen für Kammermusik. Einer starken Neigung folgend und durch den grossen Beifall, den gleich seine ersten Compositionen (Clavierstücke und Lieder) fanden, noch mehr ermuntert, widmete er sich von da ab vorzugsweise der Pianofortecomposition und hat sich durch zahlreiche, die Werkzahl 250 bereits übersteigende, meist sehr beliebt gewordene Arbeiten im Salongeschmack (sowohl Originalstücke als auch Transscriptionen, Fantasien u. s. w.), sowie solcher, welche instruktiven Zwecken dienen, weithin vortheilhaft bekannt gemacht.

Lange, Hieronymus Georg, latinisirt Langius, deutscher Componist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Havelberg in der Mark Brandenburg gebürtig, lebte in einer musikalischen Anstellung am Rath zu Breslau und soll sich ausser durch seine Fachkenntnisse auch durch seine Fertigkeiten ausgezeichnet haben. Seit etwa 1583 an Händen und Füssen gelähmt und dadurch dienstunfähig geworden, starb er am 1. Mai 1587 im Spital zu Breslau. Von seinen Compositionen erschienen: »*Cantiones sacrae* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*« (2 Thle., Nürnberg, 1580 und 1584) und lange nach seinem Tode »Neuw gezierte Tricinia« (Erfurt, 1618).

Lange, Johann, welchen Namen führten: 1) ein Benedictinermönch des 15. und 16. Jahrhunderts im Kloster zu St. Gallen, der als Musiker vortrefflich gewesen sein und viele Melodien über eigene und anderer Ordensbrüder Sequenzen gesetzt haben soll; 2) ein Componist aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, von dem verschiedene Melodien in Ph. von Zesen's »Jugend- und Liebes-Flammen« (Hamburg, 1651) herrühren; 3) ein Orgelbauer des 17. Jahrhunderts, der u. A. der Kunigundenkirche in Rochlitz ein Werk von 26 Stimmen geliefert hat, welches 1732 von G. Dölzschen renovirt wurde.

Lange, Johann Kaspar, deutscher Tonkünstler der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welcher als Cantor in Hildesheim angestellt war. Von ihm: »*Methodus nova et perspicua in artem musicam*, d. i. recht gründliche Anweisung, wie die edle Music mit allen zugehörigen Stücken aufs allerleichteste und gewisseste nach heutiger neuester Art fähigen *Subjectis* in kurzer Zeit beyzubringen sey. Nebst einem Anhange der itzo gebräuchlichsten musikalischen Wörter, wie auch zur Uebung nützlicher Fugen und zum Texte dienender Exempel« (Hildesheim, 1688).

Lange, Joseph, berühmter deutscher Schauspieler und begabter dramatischer Componist, der in ersterer Eigenschaft, wie Garrick und Lekain bei den Engländern und Franzosen, in der Geschichte der dramatischen Kunst der Deutschen einen festen Platz einnimmt, wurde 1751 zu Würzburg geboren, wo sein Vater Legationssekretär im fränkischen Kreise war. Um sein Talent für Malerei und Musik weiter auszubilden, ging er 1767, bald nach dem Tode seines Vaters, der ihn für den Militärdienst bestimmt hatte, nach Wien, wo einer seiner älteren Brüder als Privatsekretär Anstellung hatte, besuchte hier die Kunstakademie und studirte die Tonkunst bei den besten Meistern, so dass er sich als Clavierspieler, Lieder- und Tanzcomponist bald allgemeiner bekannt und beliebt machte. Beide Brüder aber hegten vorzüglich gleiche Liebe für das deutsche Theater, für welches in jener Epoche in Wien die Morgenröthe anbrach, und vereinigten sich deshalb mit einigen anderen gleichgesinnten jungen Leuten zu einem Liebhabertheater. Der Hofrath Sonnenfels bewog sie hierauf, sich ganz der Bühne zu widmen. Der ältere Bruder starb bald; der jüngere jedoch schwang sich zum grossen Künstler empor und wurde der gefeierte Liebling der Wiener. Selbst noch in späteren Jahren, als er in den Ruhestand

getreten, glänzte er im »Hamlet«, den er zuweilen darstellte. Dabei setzte er seine Malerstudien und Compositionsübungen stets mit Eifer fort, und seine 1796 componirte Operette »Adelheid von Ponthieu« hatte auf mehreren deutschen Theatern nicht unbedeutenden Erfolg. Er starb 1827 in Wien. — Verheirathet war er seit etwa 1780 mit Luise Marie Antonie L., geborene Weber, der ausgezeichneten Sängerin und Schwägerin Mozart's. Diese war um 1762 in Mannheim geboren, debutirte auf dem Theater daselbst 1779, kam hierauf nach Wien und studirte unter der Leitung Mozart's weiter, mit dem, sowie später mit ihrer Schwester sie mehrere grössere Kunstreisen unternahm, die ihr weithin einen berühmten Namen verschafften. Sie war 1784 am kaiserl. Nationaltheater in Wien engagirt, welche Stellung sie im Interesse ihrer Reisen aufgab. Im J. 1791 zum zweiten Male mit jährlich 400 Ducaten für diese Bühne gewonnen, trat sie 1795 verschiedener Streitigkeiten mit der Direktion wegen abermals zurück, um bald darauf an das Schröder'sche Theater in Hamburg zu gehen. Von dort aus wurde sie 1798 mit 800 Ducaten Jahresgehalt, freier Wohnung und zwei Benefizen an das neue deutsche Operntheater in Amsterdam berufen. Als sie das Theater, dessen Zierde sie so lange gewesen, gänzlich verliess, zog sie sich nach Frankfurt a. M. zurück und starb daselbst im J. 1830. Wüsste man nicht aus zeitgenössischen Kritiken, welch eine grosse Sängerin sie gewesen, und dass man sie einer Mara gleichgestellt und gefeiert hat, so würde die eigens für sie von ihrem Schwager und Lehrer Mozart geschriebene Parthie der Königin der Nacht in der »Zauberflöte« beweisen, welche phänomenale Gesangserscheinung sie gewesen sein muss.

Lange, Joseph Heinrich, achtungswerther deutscher Tonkünstler und Componist, geboren 1784 zu Bremen als Sohn eines Schullehrers, machte seine höheren musikalischen Studien unter P. von Winter's Leitung in München. Als Organist an der Hauptkirche seiner Vaterstadt angestellt, wirkte er auch als Lehrer, Dirigent und gewandter, erfahrener Tonsetzer sehr segensreich. Von seinen zahlreichen Arbeiten sind Cantaten und ein Choralbuch ehrenvoll weithin bekannt geworden.

Lange, Otto, deutscher Musikschriftsteller und Kritiker, geboren 1815 zu Graudenz, erhielt daselbst musikalischen Unterricht beim Musikdirektor Granzin. Um Philosophie zu studiren, bezog er 1834 die Universität zu Berlin und widmete sich nach abgelegtem Doctorexamen seit 1839 der pädagogischen Laufbahn. Trotzdem vernachlässigte er die Musik nicht und liess die lebendigen Anregungen, welche Berlin auf diesem Kunstgebiete darbot, nicht ungenützt auf sich einwirken. Neben L. Rellstab war er lange Jahre hindurch musikalischer Berichterstatter der Voss'schen Zeitung und von 1846 bis 1858 der eigentliche Redakteur der »Neuen Berliner Musikzeitung«, worauf H. Mendel seine Stelle an der letzteren einnahm. Zahlreiche Abhandlungen, Artikel und Kritiken hat er beiden Blättern zugewendet, die sich zwar nicht durch Tiefe oder durch einen schwungvollen Styl, wohl aber durch Ernst und durch Hingebung für die Sache auszeichnen. Eine selbstständige Schrift von ihm betitelt sich: »Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen neben den wissenschaftlichen Lehrzweigen« (Berlin, 1841). Auch Lieder und eine Clavier-Sonate seiner Composition sind im Druck erschienen. Von seiner öffentlichen musikalischen Thätigkeit zog er sich um 1860 gänzlich zurück, bald darauf auch vom Lehramte an einer höheren Mädchenschule und privatisirt gegenwärtig als Doctor der Philosophie und Professor zu Berlin.

Lange, S. de, vortrefflicher Orgelspieler und Pianist, sowie gediegener Componist der Gegenwart, ist aus den Niederlanden gebürtig und lebte lange Zeit in Rotterdam, angestellt als Organist und als Lehrer des Pianofortespiels an der Musikschule der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. Diese Stellungen gab er zu Aufang des Jahres 1876 auf und siedelte nach Paris über. L. hat auf fast allen Gebieten der Composition Vorzügliches geleistet, besonders auf instrumentalem; seine Sinfonien, Ouverturen, Streichquartette,

Orgel- und Pianoforte-Sonaten, in Charakter und Faktur den Mendelssohn'schen Schöpfungen verwandt, beanspruchen einen hervorragenden Werth.

Lange Note (von vier Schlägen), s. Longa. — Langer Doppelschlag heisst im Gesang die Appogiatur (s. d.), der noch eine Note vorgesetzt wird. — Langer Mordent oder Vorschlag, s. Mordent. — Langer Tacttheil, dasselbe wie guter Tacttheil, s. Tacttheil. — Langes *b*, so viel wie Doppel-*b* oder *bb*.

Langer, Ferdinand, hochbegabter, selbstständig strebender deutscher Operncomponist der Gegenwart, geboren 1839 zu Leimen bei Heidelberg als Sohn eines Lehrers, widmete sich früh der Musik, obwohl er von Jugend auf mit Entbehrungen aller Art kämpfen musste und darauf angewiesen war, seinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Da ihm Unterstützungen niemals zu Theil wurden, so konnte sein musikalischer Bildungsgang auch kein regelmässiger sein, allein sein Talent und unermüdlicher Fleiss halfen ihm von Stufe zu Stufe empor. Als Violoncellist fand er zunächst Aufnahme in der Hofkapelle zu Mannheim, und einige Unterrichtsstunden in der Theorie bei L. Hetsch zeigten ihm den Weg, den er durch Selbststudium zu nehmen habe. Im J. 1868 trat L. endlich mit einer eigenen einaktigen komischen Oper »Die gefährliche Nachbarschaft« hervor, welche recht erfolgreich mehrere Male in Mannheim zur Aufführung gelangte und die Aufmerksamkeit der musikgebildeten Kreise auf L. lenkte, der, nachdem er sich bereits als Repetitor am Hoftheater bewährt hatte, nun auch die Functionen eines Musikdirektors an demselben erhielt. Schon 1869 entschloss er sich, ein neues grösseres Bühnenwerk in Angriff zu nehmen, dessen scenischen Entwurf er selbst in die Hand nahm. Es war dies die romantische Oper »Dornröschen«, die er unter den grössten Widerwärtigkeiten, unter deren Einfluss er auch 1871 seine Theaterstellung aufgab, vollendete. Der hervorragende Erfolg dieses Werkes in Mannheim (1873), dann besonders in München und Karlsruhe (1875), sowie der Umstand, dass viele Stücke desselben im Concertsaal heimisch geworden sind, lassen L., der gegenwärtig bereits an einem neuen Werke beschäftigt ist, als eine künstlerische Persönlichkeit erscheinen, deren weiterem Wirken mit dem lebhaftesten Interesse entgegengesehen werden darf.

Langer, Hermann, erfahrener Tonkünstler und ausgezeichneter Dirigent, geboren am 6. Juli 1819 zu Höckendorf bei Tharand in Sachsen, wurde in Oschatz zum Lehrerberufe vorbereitet, wobei er mit Vorliebe Gesang, Clavier- und Violinspiel, sowie Harmonielehre trieb. Im J. 1840 begab er sich nach Leipzig und studirte gleichzeitig Philosophie, höhere Pädagogik und, unter des Organisten C. F. Becker's Leitung, Musik, der er sich endlich ausschliesslich widmete, worauf er 1843 erst zum Organisten an der Universitätskirche, dann auch zum Dirigenten des studentischen Männergesangvereins »Paulus« ernannt wurde, welcher letztere Verein mit ihm und durch ihn Weltruf erlangte. Zwei Jahre später ward er zum Lehrer des liturgischen Gesangs an der Universität, 1855 zum Musikdirektor an dem angesehenen Concertinstitute »Euterpe« bestellt und übernahm 1856 die Direktion des Gesangvereins »Orpheus«, welche er zwar wieder aufgab, dafür aber der Leitung des Leipziger Männergesangvereins und des Zöllnerbundes sich unterzog. Als Universitäts-Musikdirektor und Lector hält er ausserdem noch seit 1857 die akademischen Vorlesungen über die Geschichte des liturgischen Gesanges und Musikgeschichte überhaupt und ist 1859 von der Universität zum Ehrendoctor ernannt worden. So ausgebreitet L.'s amtliche Thätigkeit ist, so bedeutend und tief eingreifend sind seine Verdienste um das Leipziger Musikleben, wie auch von der Stadt und dem Staate vielfach anerkannt wurde. Gegenüber seiner unermüdlichen Wirksamkeit als Lehrer und Dirigent fällt seine compositorische Thätigkeit, die sich auf Männerchöre, namentlich Arrangements von Volksliedern beschränkt, weniger ins Gewicht.

Langer, Matthias, ausgezeichneter deutscher Hornvirtuose, der, obwohl

nur Dilettant, da er bei der Regierung zu Oppeln angestellt war, bis 1840 kaum überragende Rivalen auf seinem Instrumente hatte. Seine wissenschaftlichen Studien hatte er auf dem Gymnasium zu Neisse und auf der Universität in Breslau gemacht. Hier war es auch, wo er 1822 in den akademischen Concerten grosses Aufsehen erregte, das sich im Laufe der Zeit vergrösserte und verallgemeinerte, je mehr er durch weitere Studien seine Geschicklichkeit noch erhöhte.

Langert, August, talentvoller deutscher Operncomponist, geboren um 1830 zu Coburg, lebte um 1860 zu Trier, als er mit seiner Oper »Des Sängers Fluch« einige Aufmerksamkeit zu erregen begann, die sich steigerte, als seine zweite Oper »Die Fabier« ausser in Coburg wie die frühere, 1868 auch in Berlin mit aller scenischen Pracht zur Aufführung gelangte. Als Kapellmeistor aus der Schweiz vom Herzog Ernst nach Coburg zurückberufen, lebt er gegenwärtig daselbst als Sonderling. Seine neueste Oper »Dornröschen« ist nicht ohne Beifall 1872 in Leipzig aufgeführt worden.

Langius, Franciscus, ein zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Baiern lebender Jesuit, ist als Componist bekannt geblieben durch ein Werk, betitelt: »*Theatrum solitudinis asceticae, sive doctrinae morales per considerationes melodicas ad normam sacrorum exercitiorum S. P. Ignatii a 4 voc. et instrumentis*« (Augsburg, 1717), wovon ein Exemplar auf der Bibliothek zu München vorhanden sein soll.

Langius, Hieronymus Georg, s. Lange.

Langhans, Wilhelm, deutscher Violinspieler, Componist und Musikschriftsteller, geboren in Hamburg am 21. Septbr. 1832, erhielt seine wissenschaftliche Ausbildung auf dem dortigen Gymnasium und gleichzeitig Unterricht im Violinspiel und in der Composition von den angesehensten Lehrern der Stadt. Von 1849 bis 1852 studirte er am Conservatorium zu Leipzig, besonders unter Ferd. David's Leitung, mit so gutem Erfolge, dass er alsbald eine Anstellung im Leipziger Gewandhaus- und Theater-Orchester erhielt, welche er nur zeitweilig verliess, um sich in Paris unter Alard's Leitung noch weiter zu vervollkommnen. Inzwischen hatte er sich mit gleichem Eifer auf die Composition verlegt und sich durch den Unterricht Hauptmann's und E. F. Richter's zum tüchtigen Contrapunktisten herangebildet. Als solcher konnte er mit einem Streichquartette bei der Preisbewerbung in Florenz 1864 den ersten Preis erringen. Im J. 1858 erhielt L. einen Ruf als Concertmeister nach Düsseldorf, verheirathete sich hier mit der Pianistin Louise Japha (s. weiter unten) und wirkte, zum Theil im Verein mit ihr, zur Hebung der dortigen Musikzustände in erfolgreicher Weise. Die gleiche Thätigkeit, insbesondere im Interesse neuerer Kammermusik, entfaltete das Paar in Paris, wohin L. (nach vorübergehendem Aufenthalt in Hamburg) im J. 1863 übersiedelte. Hier begann auch seine Wirksamkeit als Schriftsteller, vorwiegend als Musikreferent der Leipziger »Neuen Zeitschrift für Musik«, während er gleichzeitig seinem Berufe als Lehrer und Concertspieler oblag. Erst von 1869 an widmete er sich ausschliesslich der theoretischen Seite seines Faches. Zunächst privatisirte er einige Zeit in Heidelberg und nahm 1871 seinen Wohnsitz in Berlin, wo er sich durch eine Reihe von literarischen Arbeiten, meist musik-pädagogischen Inhalts, einen geachteten Namen erworben hat und seit 1874 auch als Lehrer der Geschichte der Musik an der Kullak'schen »Neuen Akademie der Tonkunst« wirksam ist. Unter den wenigen im Druck erschienenen Compositionen L.'s sind bemerkenswerth: das obengenannte Streichquartett (op. 4, Partitur bei Guidi in Florenz, Stimmen bei Maho in Paris), zwei Hefte Lieder (op. 2 und op. 3 bei Bayrhofer in Düsseldorf und bei Kahnt in Leipzig), Zwanzig Etuden für Violine in der ersten Lage (bei Hofmeister in Leipzig) etc.; unter seinen schriftstellerischen Arbeiten: »Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung« (Berlin, 1872), »Die Königl. Hochschule für Musik zu Berlin« (Leipzig, 1873) u. a. — Seine oben erwähnte Gattin, Louise L., eine

vorzügliche Clavierspielerin und Componistin, erhielt den ersten Unterricht in ihrer Vaterstadt Hamburg von den dortigen Musikdirektoren Warndorf und Stiegmann, ging im J. 1853 nach Düsseldorf, um unter Clara Schumann's Leitung ihre Studien fortzusetzen und erwarb sich hier diejenige Meisterschaft, welche sie in den Stand setzte, später in Paris unter den dortigen pianistischen Kräften einen Ehrenplatz einzunehmen. Auch die Kriegsereignisse von 1870 konnten die Gunst des französischen Publikums für die Leistungen der Künstlerin nicht vermindern, wie sich dies während ihres Aufenthaltes in Mentone erwies, wo sie längere Zeit aus Familienrücksichten weilte. Seit 1874 hat sie aus gleichen Rücksichten in Wiesbaden ihren Wohnsitz genommen und wirkt dort mit schönem Erfolge als Lehrerin und Concertspielerin. Ihr ungewöhnliches Compositionstalent, für welches auch Rob. Schumann zur Zeit ihres Aufenthaltes in Düsseldorf lebhaftes Interesse zeigte, bewährt sich in einer Reihe im Druck erschienener Werke, u. a. »Drei Gondolieren« (Hamburg, Schuberth), Bluetten (Paris, Flaxland), »*Danse guerrière*« und Nocturne (Paris, Hartmann, und Berlin, Bote und Bock), sowie ganz besonders in ihren bisher noch ungedruckten, jedoch durch den Concert-Vortrag vielfach in die Oeffentlichkeit gedrungenen Liedern.

Langlé, s. Anglé, Honoré François Marie l'.

Langsam (ital.: *lento*, französ.: *lent*), Tempobezeichnung, die auf die Art der Bewegung hindeutet und in fünf Abstufungen vorkommt, nämlich als Largo, Lento, Grave, Adagio und Larghetto (s. Tempo).

Langshaw, hervorragender englischer Mechaniker und Organist, geboren um 1718, erfand mechanische Cylinder, die er an einer vortrefflichen Orgel des Grafen von Bath anbrachte und durch deren Combinationen er majestätische Wirkungen hervorbrachte, denen Händel sogar seine Aufmerksamkeit schenkte. Zwölf Jahre lang war L. mit immerwährender Verbesserung dieser Erfindung beschäftigt. Im J. 1772 erhielt er Anstellung als Organist zu Lancaster und starb als solcher im J. 1798. — Sein Sohn, Johann L., geboren 1763 zu London, zeichnete sich ebenfalls als Organist aus und hat auch Einiges componirt.

Languente oder *languido* (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung: schmachtend, hinschmelzend.

Languettes (französ.), d. i. Zünglein, nennen die französischen und belgischen Orgelbauer die Zungen an den Tangenten und in den Rohrpfeifen der Orgel. Auch die Stiele an den Klappen der Blasinstrumente führen diesen Namen.

Languido oder *languito* (ital.), dasselbe was *languente* (s. d.).

Lanier, Nicolò, auch Lanieri oder Lanière geschrieben, Tonkünstler, Maler und Kupferstecher am englischen Hofe, geboren 1568 in Italien von wahrscheinlich französischen oder belgischen Eltern. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts tritt er bereits als Kapellmeister des Königs Karl I. in London hervor und war schon damals als Componist sehr beliebt. Mit Coperario soll er zuerst den von Peri und Caccini eben erfundenen Recitativstyl aus Italien gebracht haben. In Verbindung mit einigen anderen Musikern componirte er 1614 das dramatische Divertissement »Die Maskerade der Blumen«, welches in Whitehall zur Feier der Hochzeit eines Grafen von Sommerset mit der Lady Francisca Howard, der geschiedenen Gattin des Grafen von Essex, aufgeführt wurde. Ein zweites ähnliches Stück, »*Luminalia, or the festival of light*«, Text von Ben Jonson, componirte L. 1617 für den Lord Hay. Eine Arie daraus theilt Smith in seiner »*Musica antiqua*« mit, wie sich denn auch in anderen Sammlungen aus der Zeit Karl's I. noch mehrere Stücke von ihm befinden, in denen sich der Recitativstyl nachweisen lässt, dessen er sich übrigens mit Geschmack in der Melodie und im Rhythmus bediente. Lange erhielt sich auch seine Cantate »Hero und Leander«, welche bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts hin als ein Muster musikalischer Declamation im italienischen Ge-

schmack galt. L.'s Stellung war eine sehr unabhängige, da er in Rücksicht auf seine vielseitige Künstlerthätigkeit einen Jahresgehalt von 200 Pfd. Sterl. bezog. Sein von ihm selbst gemaltes Bildniss befindet sich in der Musikschule zu Oxford; ein anderes von ihm, in der Figur David's, die Harfe haltend, fertigte Vandyk an und begründete dadurch sein eigenes Glück am Hofe Karl's I. Gestorben ist L. zu London im hohen Alter.

Lanner, Joseph (Franz Karl), neben Strauss und Labitzky der ausgezeichnetste und berühmteste Meister der Tanzcomposition der neueren Zeit, wurde am 11. April 1800 zu Wien, wo sein Vater Handschuhmacher war, geboren. Schon in der Jugend zeigte L. ein hervorragendes musikalisches Talent, indem er sich ohne Unterricht auf der Violine zu einer bedeutenden Fertigkeit brachte und ebenso die Composition autodidaktisch nach theoretischen Lehrbüchern lernte. Aus einer Vereinigung mit mehreren musicirenden Altersgenossen, für die er die beliebtesten Ouverturen, Märsche u. s. w. arrangirte, auch hier und da manches Tanzstück selbst componirte, erwuchs ein vollständiges Orchester, das er vortrefflich einübte und mit dem er der anziehendste Magnet der Wiener Locale und das Idol aller Tanzlustigen auf öffentlichen und Privatbällen wurde. Was er auf das Programm brachte, wurde auch in meisterhafter Weise executirt. Während sein Schüler und nachheriger Rival Joh. Strauss, nachdem er ein eigenes Orchester sich gebildet, mit diesem grosse Musikreisen durch Deutschland, Frankreich und England unternahm, beschränkte sich L. mehr auf Wien und auf Streifzüge in die nächsten Kronländer Oesterreichs. L.'s Tänze sind voller Genialität, Erfindung, Humor und auch oft neben aller Gemüthlichkeit von einer gewissen Sentimentalität und schmachtenden Hingebung, wie es gerade der Tanz liebt. Namentlich in seinen trefflich harmonisirten und instrumentirten Walzern prägen sich diese Vorzüge aufs Anmuthigste aus. Auf diesem Felde war L. der Erste, welcher den deutschen Walzer aus den engen Grenzen einiger blos achttaktiger Reprisen mit Trio heraustreten liess, der ihn innerlich und äusserlich erweiterte und zu einer wirklichen Kunstform erhob. Was er ausser Tänzen verschiedener Art und Märschen noch geschrieben, sind Ouverturen, eine Sinfonie, die Musik zu Melodramen, zu einer Pantomime und Potpourris. Seine gedruckten Compositionen übersteigen die Zahl 200. Zum Kapellmeister des zweiten Bürgerregiments und zum Ehrenbürger von Wien ernannt, im Besitz eines ansehnlichen Vermögens und auf dem Gipfel des Ruhmes und des Lebens wurde L. am 14. April 1843 zu Oberdöbling bei Wien unerwartet vom Tode ereilt. Ganz Wien betrauerte den Verlust seines gefeierten Lieblings, und über 20,000 Menschen folgten seiner Leiche hinaus auf den Döblinger Friedhof. An seiner Seite ruht sein Sohn August Joseph L., geboren am 23. Jan. 1834 zu Wien, der als Orchesterdirigent, Violinist und Tanzcomponist die grössten Hoffnungen erweckte, aber schon am 27. Septbr. 1855 gestorben ist.

Lannoy, Eduard Freiherr **von,** niederländischer Dichter, Componist, Musikschriftsteller und eifriger Förderer der Kunst, geboren am 4. Decbr. 1787 zu Brüssel aus einem vornehmen und sehr alten Geschlechte, verliess sammt seiner Familie nach der Invasion der Franzosen sein Vaterland und nahm seinen Wohnsitz zu Graz und Steyermark. Nach Brüssel 1801 zurückgekehrt, setzte er dort sowie in Paris die in Deutschland begonnenen wissenschaftlichen Studien fort, war 1806 abermals in Graz und lebte seit 1813 abwechselnd in Wien und auf seinem Landgute bei Marburg in Steyermark. Von 1830 an war er Mitvorsteher des Conservatoriums, sowie des *Concert spirituel* in Wien und starb daselbst am 28. März 1853. Seine Gedichte und musikalischen Aufsätze finden sich in Zeitschriften und Taschenbüchern. Von seinen Compositionen erschienen ein Clavierquartett mit Blasinstrumenten, ein Trio, Claviersonaten mit und ohne Begleitung, Rondos, Variationen, Tänze und Märsche für Pianoforte, Violinvariationen, Lieder u. s. w. Ausserdem sind von seinen Arbeiten noch zu erwähnen die vier in Wien aufgeführten Opern: »Margaretha

oder die Räuber«, »Die Morlaken«, »Libussa«, »Kätli«, die Melodramen »Ein Uhr«, »Der Mörder«, »Emmy Teels«, »Die beiden Galeerensclaven«, »Der Löwe von Florenz«, »Der schwarze Aba«, Ouverture und Zwischenakte zu »Czar Iwan«, Cantaten, zwei Sinfonien, mehrere Ouverturen und Solostücke für verschiedene Instrumente. — Seiner Familie gehört auch die Gräfin von L., geborene Gräfin von Looz-Corswarem an. Dieselbe, geboren 1767 auf dem Schlosse Gray in Brabant und verheirathet seit 1788, schloss sich der Emigration der Familie de Lannoy an und sah sich dadurch genöthigt, ihren Unterhalt als Musiklehrerin und durch ihre bisher aus Liebhaberei gepflegten Fertigkeiten im Clavierspiel und in der Composition zu erwerben, zunächst in Berlin, wo sie französische Romanzen mit Clavierbegleitung und Sonaten für Clavier und für Harfe mit und ohne Begleitung von Violine und Violoncello veröffentlichte. Um 1799 kehrte sie mit ihrer Familie wieder nach Belgien zurück, um jedoch einen langwierigen Prozess zu verlieren, an dem ihr ganzes Glück hing. Abermals ohne Hülfsquellen, flüchtete sie nach Paris, wo sie ihr Talent, unterstützt von ihren Söhnen, in untergeordneten Theatern und Localen zu verwerthen gezwungen war. In traurigen Umständen starb sie daselbst im J. 1822.

Lanz, J. M., deutscher Clavierspieler und Componist zu Ende des 18. Jahrhunderts, hat von seiner Composition »Logen-Lieder« (Dresden, 1788), sowie Sonaten und Variationen für Clavier veröffentlicht.

Lanza, Francesco Giuseppe, italienischer Componist und Gesanglehrer, geboren in Neapel, erhielt daselbst seine musikalische Ausbildung und wirkte als Lehrer. In gleicher Eigenschaft lebte er von 1792 an in London. Nach seiner Rückkehr, 1812, wurde er als Gesanglehrer am königl. Musikinstitute *San Pietro a Majella* und am königl. Pensionat *dei miracoli* angestellt. Ausser verschiedenen Liedersammlungen und Claviersonaten sind auch die Opern »*Le nozze per fanatismo*« und »*L'ingannatrice*« von ihm bekannt. — Sein Sohn, Gesualdo L., geboren 1779 zu Neapel, war ein Schüler seines Vaters und ein ausgezeichneter Gesanglehrer. Mit seinem Vater nach London übergesiedelt, veröffentlichte er vielbenutzte »*Elements of singing familiarly exemplified*« (London, 1817). London verliess er auch nicht wieder und starb daselbst im J. 1859. — Ein jüngerer Sohn des Erstgenannten war ein tüchtiger Sänger, der längere Zeit in Paris lebte, 1838 in Lille auch als Gesanglehrer auftrat und 1841 nach Amerika ging.

Lanzetti, Salvatore, berühmter italienischer Violoncellovirtuose des 18. Jahrhunderts, geboren um 1710 zu Neapel, war in der Kapelle des Königs von Sardinien angestellt. Hochbetagt starb er um 1780 in Turin. Weit verbreitet waren zwei Bücher Violoncello-Sonaten (Amsterdam, 1736) von ihm und sehr geschätzt seine später ebendaselbst erschienenen »*Principes du doigter pour le Violoncelle dans tous les tons*«.

Lanzi, Petronio, hervorragender italienischer Kirchencomponist, wirkte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Kapellmeister zu Bologna und fungirte zu wiederholten Malen als Präsident der philharmonischen Akademie daselbst. Zur Feier seiner abermaligen Wahl wurde 1770 in der Kirche *San Giovanni in monte* eine Messe seiner Composition aufgeführt, deren Burney in seinem Reisetagebuch mit auszeichnendem Lobe gedenkt.

Laoud (maurisch) oder Laud (spanisch), der in Spanien gebräuchliche Name für Laute (s. d.).

Lapicida, Erasmus, Componist zu Anfang des 16. Jahrhunderts, den Andreas Ornithoparchus in seinem »Micrologus« (Köln, 1535) lobend erwähnt. Melodien von ihm finden sich noch in einer um 1548 gedruckten Sammlung vierstimmiger weltlicher Lieder, von denen ein Exemplar auf der Bibliothek zu Zwickau befindlich.

Lapini, Carlo, ausgezeichneter italienischer Tonkünstler, der aber als Sonderling bei Lebzeiten niemals zu rechter Geltung gelangte. Geboren 1724

zu Siena, war er ein Schüler Franco Franchini's, Kapellmeisters an der Stiftskirche zu Siena, an welcher Kirche L. seit 1743 das Organistenamt bekleidete, bis er 1757 Nachfolger seines Lehrers als Kapellmeister wurde und in dieser Stellung am 28. Octbr. 1802 starb. Von ihm componirt aber nicht veröffentlicht finden sich zahlreiche Kirchenwerke, von denen ein Requiem auf den Tod der Kaiserin Maria Theresia für bedeutend galt.

Lapis, Santo, italienischer Mandolinen- und Gesanglehrer, geboren in Bologna zu Anfang des 18. Jahrhunderts, wirkte anfangs in Venedig, wo er auch 1729 und 1730 seine Opern »*La generosità di Tiberio*« und »*La fede in cimento*« auf die Bühne brachte. Existenzsorgen trieben ihn später auf Reisen, die sich bis Amsterdam erstreckten, wo er 1762 mehrere seiner Gesang- und Instrumentalcompositionen herausgab. Seitdem ist nichts weiter über ihn bekannt geblieben. Laborde rechnete ihn unter die guten Componisten.

Lappe, Paul, deutscher Musiker und Componist, war um 1840 Mitglied der grossherzogl. mecklenburg'schen Kapelle in Schwerin und lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, als am dortigen Hoftheater im Jan. 1840 eine vieraktige vaterländische Oper von ihm, »Die Obotriten«, mit durchschlagendem Erfolge zur Aufführung gelangte. Dadurch angeeifert, lieferte er derselben Bühne im Febr. 1841 eine zweiaktige komische Oper, welche jedoch eine weit weniger günstige Aufnahme fand. Ausserdem hat er Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente, Lieder und Gesänge, sowie Zwischenaktsmusiken zu Schauspielen und Ballets für das Schweriner Hoftheater componirt.

Lappi, Pietro, italienischer Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Florenz, wurde Geistlicher und 1601 als Kapellmeister der Kirche *Santa Maria delle Grazie* in Brescia angestellt. Von da an bis 1629 sind zahlreiche Kirchencompositionen von ihm, bestehend in Litaneien und Psalmen zu 4, 5, 7, 8 und 9 Stimmen, achtstimmigen Messen und solchen zu 3, 4 und 5 Chören, einem Magnificat, *Te deum*, geistlichen Gesängen u. s. w., in Venedig erschienen.

Larba, Giovanni Leonardo, italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeiten Draudius in seiner »*Bibliotheca classica*« »*Canzonette napolitane a tre*« (Venedig, 1565) anführt.

La re bezeichnet in der Solmisation (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf der Tonstufe *a* oder *d* nicht die Sylbe *la*, sondern *re* gesungen wurde, als man nämlich nur die sechs Guidoni'schen Sylben (ohne *si*) zur Verfügung hatte. Bei dem Ton *a* trat dieser Fall ein, wenn die Melodie aus dem Hexachord von *c* sich aufsteigend in den Hexachord von *g* bewegte, wo dann auf dem nächstfolgenden Ton *a*, auf welchen eigentlich die Sylbe *la* fallen musste, um weiter fortschreiten zu können, ein neuer Hexachord, von *g* anfangend, gedacht und somit statt *la* die Sylbe *re* gesungen wurde. Derselbe Fall trat auch bei der Tonstufe *d* ein, sobald die Melodie aus dem Hexachorde von *f* in den Hexachord von *c* aufstieg.

Larghetto, (ital.), das Diminutiv von *Largo* (s. d.) und in der Bedeutung eine unwesentlich modificirte Abart der Largo-Bewegung.

Largior (latein.), s. Fistula.

Largo (ital.), d. i. breit, gedehnt, ist die Bezeichnung des langsamsten Grades der musikalischen Bewegung (des Tempo). Zu noch genauerer Bestimmung dieses Zeitmaasses finden sich mitunter nähere Bezeichnungswörter diesem Hauptbegriff hinzugefügt, z. B. *L. assai*, d. i. sehr langsam, *L. di molto*, d. i. allerlangsamst, *L. ma non troppo*, d. i. nicht allzulangsam, *L. un poco*, d. i. etwas langsam. Das, was im Artikel Adagio (s. d.) vom Vortrage langsamer Sätze im Allgemeinen bemerkt worden ist, muss hier noch sorgfältiger inne gehalten werden. — Eine kleine Modification des L. ist das Larghetto, welches eine minder langsame Bewegung (mehr schon das Tempo

des Andante) und nach der anderen Seite hin das Larghissimo, welches den höchsten Grad des L. bezeichnet.

Larigot (französ.), das Schäferflötchen, andere Bezeichnung für Flageolet. Auch ein Flötenzug in älteren französischen Orgeln führt diesen Namen.

Larivière, Edmond, vortrefflicher französischer Harfenvirtuose, geboren 1811 zu Paris, kam mit neun Jahren in das Conservatorium und erhielt daselbst Unterricht im Gesang und Clavierspiel. Letzteres Instrument vertauschte er später mit der Harfe, auf der ihn Naderman unterrichtete. Unter diesem Lehrer erlangte er auch 1825 den zweiten und zwei Jahre später den ersten Preis. Als Accompagnateur der Gesangsklasse des Conservatoriums angestellt, gab er diesen Posten bereits im Octbr. 1828 auf und ging auf Kunstreisen. Im J. 1838 liess er sich als Concertspieler und Lehrer seines Instruments in London nieder und starb daselbst schon im Aug. 1842. Er hat gegen 25 Compositionen für Harfe, bestehend in Uebungsstücken, Etuden, Capricen und Fantasien, sowie zwei Fantasien über Opernmotive für Harfe und Pianoforte veröffentlicht.

Larrivée, s. Arrivé, Henry l'.

Larue, Pierre de, mit seinem lateinischen Gelehrtennamen Petrus Platensis, ein Contrapunktist aus der Picardie aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Im J. 1492 stand er als Sänger in Diensten der Prinzessin Maria von Burgund, an deren Hofe er sich bis zu ihrem Tode befand, worauf ihr Sohn Philipp der Schöne 1504 den spanischen Thron bestieg. L. blieb am niederländischen Hofe und in der königl. Kapelle, als deren Mitglied er eine Präbende an der Kirche St. Aubin in Namur hatte, die er 1510 mit einem einträglicheren Beneficium, wahrscheinlich dem Canonicat an einem der Collegiatstifte des Landes vertauschte. In dieser Stellung starb er zu noch nicht aufgeklärter Zeit. L. scheint der Lehrer und Lieblingstonsetzer der Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Oesterreich, der Schwester Philipp's, gewesen zu sein, da diese sich die Compositionen desselben mit einem unerhörten Luxus abschreiben liess. In der königl. Bibliothek zu Brüssel befindet sich eins dieser Manuscripte in Folio und in Kalbsleder gebunden, welches sieben seiner Messen enthält und reich mit Zierschriften, Arabesken, Bildern und anderen Ausschmückungen versehen ist, ähnlich ein anderes mit fünf Messen im Archiv von Malines. Sonst finden sich noch Manuscripte dieses Tonsetzers in den Bibliotheken zu Brüssel und München, sowie im Archiv der päpstl. Kapelle in Rom, welche Messen, Salve reginas, Stabat mater und andere Kirchengesänge aufweisen. In den beiden ältesten, zu Rom und Venedig gedruckten Sammlungen des Petrucci da Fossombrone und des Antiquis de Montona sind ebenfalls Messen von ihm enthalten, ferner Motetten in der Petrucci'schen Sammlung »*della corona*« (1505) und in einer zu Nürnberg 1564 erschienenen Collection, endlich mehrstimmige Gesänge und Madrigale in verschiedenen anderen Sammlungen des 16. Jahrhunderts. Die Werke dieses Meisters überhaupt standen in hohem Ansehen, bei seinen Zeitgenossen sowohl, wie lange nach seinem Tode. Forkel in seiner Musikgeschichte (Bd. II. S. 616) hat ein »*Lauda anima mea dominum*« von L. in Partitur mitgetheilt, ebenso Glarean in seinem Dodecachord vier Fragmente von ihm.

Laruette, Jean Louis, ausgezeichneter französischer Bühnensänger und Operncomponist, geboren am 27. März 1731 zu Toulouse, debutirte 1752 an der Komischen Oper in Paris und wurde engagirt. Da seine Stimme zeitig an Frische verlor und er selbst auffallend früh alterte, so ging er aus dem Fach der Liebhaber in das der komischen Alten über und hatte besonders auch als Darsteller enorme Erfolge. Als 1762 die Komische Oper sich mit den *Comédies italiennes* vereinigte, gehörte L. auch diesen letzteren bis 1779 an, in welchem Jahre er seinen Abschied nahm. Er zog sich in seine Geburtsstadt zurück, wo er im Jan. 1792 starb. Auch Opern hat er componirt und nicht ohne Erfolg zur Aufführung gebracht, z. B. »*Le docteur Sangrado*«,

»*L'heureux déguisement*«, »*Le médecin de l'amour*«, »*L'ivrogne corrigé*«, »*Cendrillon*« und »*Le dépit généreux*«. — Seine Gattin, eine geborene Villette, debutirte 1758, achtzehn Jahre alt, an der Grossen Oper, trat dann aber ebenfalls zur *Opéra comique* über und wurde in den Opern von Monsigny und Grétry ausserordentlich gern gesehen und gehört.

Lasalette, Joubert **de,** französischer Militär und Musikschriftsteller, geboren 1762 zu Grenoble, trat nach genügender Vorbereitung zeitig als Officier zur Artillerie, erlangte in den Kriegen der Republik den Rang eines Brigadegenerals und war später Inspektor der Artillerie. Er starb zu Grenoble im J. 1832. Nachdem er schon 1786 eine neue Methode, die Claviere zu stimmen, veröffentlicht hatte, legte er 1799 der Gesellschaft für Wissenschaften und Künste zu Grenoble eine Abhandlung über eine neue, für Componisten bequemere Art Noten vor, welche später unter dem Titel: »*Sténoyraphie musicale, ou manière abrégée d'écrire la musique, à l'usage des compositeurs et des imprimeurs*« (Paris, 1805) erschien. Er empfiehlt darin, statt der Noten die entsprechenden Buchstaben von *c* bis *h* anzuwenden, mit Punkten oben und unten zur Unterscheidung der Octaven und mit besonderen Zeichen für die Kreuze, Bee, Quadrate, Takteintheilungen u. s. w., welche Methode jedoch nicht als Verbesserung anerkannt und eingeführt wurde. Sein bestes Werk ist: »*Considérations sur les divers systèmes de la musiques ancienne et moderne et sur le genre enharmonique des Grecs; avec une dissertation préliminaire, rélative à l'origine du chant, de la lyre et de la flûte attribuée à Pan*« (2 Bde., Paris 1810). Diesen Anhang hatte er ebenfalls schon 1802 in einer Sitzung jener Gesellschaft vorgelesen. Endlich hat er noch eine Schrift über musikalische Notation im Allgemeinen und über altgriechische im Besonderen herausgegeben.

Lasalle d'Offemont, Marquis **de,** französischer Dichter, Schriftsteller und Componist, geboren 1734, wurde der militärischen Laufbahn zugeführt und brachte es unter dem Königthum bis zum Obersten. Bald nach dem Ausbruch der Revolution erhielt er eine Anstellung bei der Stadtbehörde von Paris, verschwand aber zur Zeit der Schreckensherrschaft und trat erst unter dem Consulat, zum General und zum Commandeur der Ehrenlegion ernannt, wieder in Staatsdienste. Kurze Zeit nach der Restauration von 1815 befiel ihn ein Gehirnleiden, und er starb am 22. Octbr. 1818 in einer Heilanstalt. Er betrieb mit Vorliebe Kunst und Wissenschaft, schrieb einige Lustspiele, die bei ihrer Aufführung theilweise einen guten Erfolg hatten, und gab auch Novellen heraus. Zwei von ihm in Musik gesetzte komische Opern wurden 1754 und 1762 unter grossem Beifall in Paris gegeben.

Lasceux, Guillaume, französischer Orgelspieler und fruchtbarer Componist, besonders für Clavier, geboren am 3. Febr. 1740 zu Poissy, wurde nach Vollendung dürftiger musikalischer Studien daselbst, mit achtzehn Jahren Organist in dem Flecken Chevreuse. Im J. 1762 begab er sich nach Paris, trieb Composition unter Noblet, einem schwachen Musiker, und wurde Organist an der Kirche *St. Etienne du mont*, sowie an der des Seminars St. Magloire. Später folgte er seinem Lehrer als Organist an der Kirche *des Mathurins* und am *Collége de Navarre*. L. starb 1817 in Paris. Von ihm: Orgel- und Claviercompositionen (letztere ungemein beliebt gewesen), Kirchenstücke, Streichquartette und eine Orgelschule, welche letztere jedoch Manuscript geblieben ist. Auch einige komische Opern seiner Composition hat er an kleineren Theatern in Paris aufführen lassen.

Laserna, Blas, hervorragender spanischer Operncomponist zu Ende des 18. Jahrhunderts, in welcher Zeit er Kapellmeister des Theaters de la Cruz in Madrid war. Er galt für einen der besten Musiker seines Landes und seiner Epoche und componirte u. A. eine spanische Oper, betitelt: »*La gitanilla por amor*« (Die Zigeunerin aus Liebe), welche, auf diesem Theater aufgeführt,

einen ungeheuren Erfolg hatte. Sein Todesjahr sowie andere Lebensumstände von ihm sind unbekannt.

Laska, Franz, ein ausgezeichneter Orgelspieler, geboren am 2. Mai 1750 zu Choruschitz in Böhmen, studirte Musik und Wissenschaften in Prag und trat 1770 in den Benedictinerorden. Als sein Kloster aufgehoben wurde, zog er sich nach Mokatzow zurück, wo er als Pfarrverweser am 19. Jan. 1795 starb. Von seinen zahlreichen gediegenen Orgelcompositionen ist nichts im Druck erschienen. — Sein Zeitgenosse, Joseph L., geboren zu Rumburg in Böhmen am 18. März 1738, und gestorben zu Prag am 30. Novbr. 1805, war einer der angesehensten Saiten-Instrumentenmacher seiner Zeit, dessen Violinen, Harfen und Lauten hoch in der Werthschätzung standen.

Laskowsky, Johann, guter Pianist und talentvoller Componist, geboren 1806 in St. Petersburg, hat eine Reihe von geschmackvollen Salonstücken für Clavier geschrieben und veröffentlicht. Er starb 1860 als wirklicher Staatsrath im kaiserl. russischen Kriegsministerium.

Laso, José, hervorragender spanischer Sänger der Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts, welcher als solcher zu den Mitgliedern der päpstl. Kapelle in Rom gehörte. Alle weiteren Nachrichten über ihn fehlen.

La sol heisst in der Guidoni'schen Solmisation (s. d.) mit sechs Sylben der Ton *d*, sobald auf diesen nicht die Sylbe *la*, sondern *sol* gesungen werden musste. Dieser Fall trat ein, wenn die Melodie aufwärts aus dem Hexachord von *f* in denjenigen von *g* überging. Es verhielt sich also damit ebenso, wie mit *La re* (s. d.), wenn der Hexachord von *f* in den von *c* hinaufstieg.

Lasos, altgriechischer Dichter und Schriftsteller, der nach Athenäus zu Hermione in Argolis um die 50. Olympiade (ungefähr 590 v. Chr.) geboren und der älteste Musikschriftsteller seiner Nation gewesen sein soll. Erhalten geblieben ist von seinen Werken, die von den Regeln des Gesanges und der Composition handelten, nichts. Er soll auch die Dithyrambe erfunden oder wenigstens in die Poesie und die Musik eingeführt, den Gebrauch des Taktschlagens angeordnet und eine gewisse, nicht mehr bekannt gebliebene Verbesserung an der Flöte angebracht haben.

Lassekk, Karl, Pseudonym des königl. sächsischen Geh. Kammerrathes und königl. schwedischen Generalconsuls Baron Karl Kaskel, eines tüchtigen kunstgebildeten Dilettanten, geboren den 6. Octbr. 1797 in Dresden. Schon frühzeitig entwickelte sich des begabten Kindes Neigung und Talent für die Musik und zwar zunächst im elterlichen gastfreundlichen Hause, welches in Dresden einen Sammelplatz für alle einheimischen und fremden Künstler bildete. Nach seinem Eintritt in das grosse Banquiergeschäft des Vaters (Michael Kaskel) fand der junge Mann wenig Zeit, ernste theoretische Studien zu treiben; dagegen nahm er Pianoforteunterricht bei dem bekannten Hoforganisten Klengel und musicirte und arbeitete fleissig mit dem verstorbenen Kammermusicus Peschke, später bis zu seinem Tode, fast 40 Jahre lang, mit dem Kammervirtuosen F. A. Kummer. Auf diese Weise entstand eine grosse Anzahl Vocal- und Instrumentalcompositionen, unter denen besonders zwei Concertinos und ein Rondo für Pianoforte mit Orchesterbegleitung zu erwähnen sind, die bei Friese und Breitkopf und Härtel in Leipzig sowie bei Addison und Hallier in London erschienen. Zahlreiche andere Werke für Pianoforte allein oder Violoncello, Violine u. s. w. verlegten Meser, Brauer, Baum und Hoffarth in Dresden, sowie Brandus in Paris. Bis zu seinem Tode am 31. Juli 1874 blieb Kaskel seiner Neigung für die Tonkunst treu. Musik betrachtete er als ein Gnadengeschenk Gottes, als »die treueste Geliebte, die zuverlässigste Trösterin«. Sein Haus bildete lange Zeit den Mittelpunkt für die einheimische und auswärtige Kunstwelt. Dort fehlte keine der Kunstgrössen, welche in den letzten 30 bis 40 Jahren Dresden besuchten. Enge Freundschaft verband ihn mit Spontini, insbesondere aber mit Meyerbeer, für den er einen lebenslänglichen treuen Cultus bewahrte und dessen Opern er hochhielt. Auch in literarischer Be-

ziehung war Kaskel thätig. Seine zahlreichen Dichtungen in Flugblättern u. s. w., kleinen Theaterstücke, Broschüren über Tagesfragen, Uebersetzungen aus dem Französischen u. s. w. erschienen oft unter dem Namen Ludovic, nicht selten auch ganz anonym.

Lassen, Eduard, hervorragender Componist der Gegenwart, wurde in Kopenhagen am 13. April 1830 geboren, kam jedoch schon im Alter von zwei Jahren nach Brüssel, wo sein Vater ein Handlungshaus gegründet hatte. Nachdem in der Folge seine Beanlagung zur Musik deutlich hervorgetreten war, trat er mit zwölf Jahren in das Brüsseler Conservatorium der Musik, und schon nach Verlauf von zwei Jahren (1844) errang er als Clavierspieler den ersten Preis. Im J. 1847 wurde ihm auch der erste Preis in der Harmonie zuerkannt, und nach ferneren Studien im Contrapunkt und in der Instrumentation unter Fétis' Leitung der zweite Compositionspreis. Endlich, nachdem er noch 1850 in Gent für ein Chorwerk und in Antwerpen für eine Sinfonie prämiirt war, wurde ihm der von der belgischen Regierung ausgesetzte grosse Compositionspreis zuerkannt, und nun trat er, den an die Ertheilung dieses Preises geknüpften Bedingungen gemäss, eine grössere Reise an. Zunächst wandte er sich nach Düsseldorf, Leipzig und Kassel, wo er Spohr's lebhaftes Interesse zu erregen wusste, dann nach Weimar, Dresden und Berlin, endlich nach Italien, um längere Zeit in Rom zu verweilen. Im Sommer 1855 nach Brüssel zurückgekehrt, bemühte er sich, eine inzwischen entstandene fünfaktige Oper »*Le roi Edgard*« zur Aufführung zu bringen; sie wurde jedoch vom königl. Theater als scenisch unausführbar zurückgewiesen, und nur die Ouverture gelangte, einmal durch das Conservatoire-Orchester, dann bei Gelegenheit eines Nationalfestes, in die Oeffentlichkeit. L. liess sich indessen durch dies erste Missgeschick nicht entmuthigen; er erinnerte sich der freundlichen Aufnahme, die er vor Zeiten von Seiten Liszt's in Weimar gefunden hatte, brachte ihm seine Oper und hatte im J. 1857 die Genugthuung, den »König Edgard« in deutscher Uebersetzung auf dem grossherzogl. Theater aufgeführt zu sehen. Der Erfolg dieses Werkes war ein vollständiger, und L. wurde alsbald zum Hofmusikdirektor ernannt, welche Stelle er 1858 antrat. Den gleichen Erfolg wie der »König Edgard« hatte eine zweite Oper L.'s, »Frauenlob«, Text nach einem mittelalterlichen Stoffe von Pasqué, welche 1860 in Weimar zur Aufführung kam, ebenso 1868 eine dritte: »Der Gefangene«. Nachdem Liszt seinen Posten als Hofkapellmeister aufgegeben hatte, rückte L. in denselben ein und hat sich seitdem als durchaus befähigt erwiesen, die ruhmvollen Operntraditionen des Weimarer Theaters lebendig zu erhalten. Als ein Dirigent ersten Ranges zeigte er sich u. a. beim Einstudiren der Wagner'schen Oper »Tristan und Isolde«, welche Weimar als erste deutsche Bühne nächst München im J. 1874 zur Darstellung brachte; wohl selten ist ein Kapellmeister vom Publikum in gleicher Weise geehrt worden, als L. bei dieser Gelegenheit. Von grösseren Werken ist von L. noch folgendes im Druck (Verlag von Heinauer in Breslau) erschienen: 1) Sinfonie in *D-dur;* 2) Einleitung, Chöre und Melodramen zur Tragödie »König Oedipus« von Sophokles; 3) Beethoven-Ouverture, componirt zu dessen hundertster Geburtstagsfeier und aufgeführt bei der Beethovenfeier in Weimar 1870; 4) Festcantate zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der akademischen Concerte zu Jena, für gemischten Chor, Soli und Orchester; 5) »*Te deum laudamus*« für Chor und grosses Orchester (op. 20); 6) Musik zu Hebbel's »Nibelungen«, elf Charakterstücke für Orchester (op. 47); 7) Festouverture für grosses Orchester (op. 51); 8) Sechsundfünfzig Lieder in elf Heften, unter welchen viele, z. B. das Heft IV, »vier Lieder im spanischen Charakter«, Meisterwerke ihrer Gattung; 9) »Die Künstler« von Schiller, für vierstimmigen Männerchor (op. 56). — Unter L.'s Manuscripten befindet sich eine vollständige Musik zu Goethe's »Faust« (erster und zweiter Theil), deren Aufführung bei Gelegenheit der für den hundertjährigen Ge-

denktag der Ankunft Goethe's in Weimar projektirten Darstellung des Dichterwerkes bevorsteht.

Lasser, Johann Baptist, berühmter deutscher Sänger und Componist, geboren am 12. Aug. 1751 zu Steinkirchen in Unterösterreich, bildete sich allgemein vor im Seminar zu Linz und liess sich, zunächst als Musiklehrer, in Wien nieder. Nachdem er sich 1781 mit einer Sängerin verheirathet hatte, ging auch er zum Theater und debutirte in Brünn als Tenorist. Drei Jahre später übernahm er die Bühnenleitung in Linz, und 1788 sang und spielte er zu Gratz. Hier bewährte er sich als gewandter Operncomponist, indem er folgende Singspiele zu überaus beifällig aufgenommener Aufführung brachte: »Das wüthende Heer«, »Die glückliche Maskerade«, »Der Kapellmeister«, »Die kluge Wittwe«, »Die unruhige Nacht«, »Die Modehändlerin« und »Der Jude«. Als kurfürstl. Hof- und Kammersänger ging er 1791 nach München ab und setzte daselbst das Vorspiel »Die Huldigung der Treue« (1791) und die Oper »Cora und Alonzo« in Musik. Er wandte sich hierauf der Kirchenmusik zu, ohne jedoch Anerkennung zu finden, da sein Compositionsstyl ausgeprägt weltlich dramatisch war. Gestorben ist er am 21. Octbr. 1805 zu München. Als Sänger mit ausserordentlich umfangreicher und biegsamer Stimme begabt, die er trefflich zu behandeln wusste, als Musiker mehrerer Instrumente bis zur Fertigkeit kundig, hat er sich auch als Lehrer bewährt, indem er eine »Vollständige Anleitung zur Singkunst sowohl für den Sopran, als auch für den Alt« (München, 1798) herausgab. — Seine Söhne, Joseph L., geboren 1782 zu Wien, und Emanuel L., geboren am 20. Jan. 1784 zu Brünn, hat er selbst, den ersteren zu einem vorzüglichen Clavierspieler, der sich schon 1794 in Wien mit grossem Beifall hören lassen konnte, den anderen zum hochgeschätzten Sänger herangebildet, als welcher derselbe bei der Hofkapelle in München angestellt war.

Lasso, Orlando di, latinisirt Orlandus de Lassus, deutsch Roland Lass, eigentlich aber Roland de Lattre geheissen, einer der letzten und grössten Meister der niederländischen Tonschule, sowie des 16. Jahrhunderts überhaupt, wurde zu Mons im Hennegau wahrscheinlich 1520 geboren (Andere verlegen sein Geburtsjahr auf 1532). Einen schrecklichen Eindruck hatte er schon in früher Jugend in sich aufzunehmen, indem sein Vater, der Falschmünzerei überwiesen, verurtheilt worden war, vor seiner Familie und vor allem Volk mit einer Kette falscher Münzen um den Hals drei Mal langsam das Schaffot zu umschreiten. Diese furchtbare Erfahrung veranlasste den talentvollen Knaben, der schon im siebenten Jahre vom Chor der Nicolaskirche seiner Geburtsstadt aus durch seine überaus sanfte Stimme und hervorragenden Geschmack die Musikfreunde entzückte und in dessen Seele eine Fülle von Harmonie schlummerte, seinen Familiennamen zu verändern, seine Geburtsstadt zu verlassen und der Aufforderung des berühmten Ferdinand Gonzaga, Generals Karl's V. und Vicekönigs von Sicilien, zu entsprechen, welcher ihn in seine Dienste nahm und nach beendigtem Feldzuge in den Niederlanden nach Mailand führte. Dort vollendete L., der als Sopranist nach Italien gekommen war, seine musikalischen Studien und verliess seinen Gönner, als in seinem 18. Lebensjahre der Stimmwechsel eintrat. Einem zweijährigen Aufenthalte in Neapel bei dem Marchese della Terza, wohin L. nach seinem Abschied von Mailand durch Constantin Castriotto geführt worden war, folgte 1541 die Reise nach Rom, wo sich Orlando mit grösstem Wohlwollen von dem Erzbischofe von Florenz, der eben in Rom weilte, aufgenommen sah. Dieser einflussreiche Gönner empfahl seinen zwanzigjährigen Schützling als Kapellmeister in die Kirche S. Giovanni in Laterano, deren amtliche Bücher ihn auch als »*Maestro di putti in Laterano a Romo* 1541« verzeichnen. Inmitten dieser ehrenvollen Thätigkeit, reich an Erinnerungen, umringt von allem Schönen, was einer Künstlerseele begehrenswerth und zum Schaffen anregend sein muss, traf L. die Nachricht der Krankheit seiner Eltern, und nun drängte die Sehnsucht

nach ihnen alle anderen Rücksichten und Empfindungen zurück, so dass er sogleich 1543 Rom verliess, dennoch aber bei seiner Ankunft in Mons die Eltern nicht mehr lebend traf. In seiner trüben Stimmung fand er sich von dem kunstsinnigen, geistvollen Edelmann Giulio Cesare Brancaccio aufgefordert, mit diesem England und Frankreich zu durchreisen. Nach zweijähriger Wanderung wählte L. Antwerpen zum bleibenden Aufenthalt. Belebt und gehoben durch den Umgang mit den bedeutendsten Männern daselbst, wie Nicolas Perrenot, der später als Kanzler Karl's V. unter dem Namen Granvella eine so hervorragende Rolle spielte (und welchem auch L. ein im J. 1556 bei J. Latio erschienenes Werk »*Il primo libro de' motetti a cinque voci nuovamente posti in luce*« widmete), entstand nun jene lange Reihenfolge grossartiger Schöpfungen, die noch heutzutage bewundert werden müssen. Als sprechende Boten seines Ruhmes durchflogen die gedruckten Compositionen alle Lande und fanden auch am Hofe Albrecht's V. von Baiern ehrenvollste Aufnahme.

Dieser kunstsinnige Regent, welcher den Grundstein zu der mit Recht hochberühmten Hof- und Staatsbibliothek in München gelegt, leistete für Kunst und Wissenschaft grosse Opfer. L.'s Werke erregten ihm den Wunsch, den Meister für München zu gewinnen. Das Haus der Fugger, welches eine mächtige Factorei in Antwerpen besass und durch dessen Vermittelung Albrecht auch aus Italien seine Schätze zu Kunstsammlungen bezog, sollte die Uebersiedelung L.'s bewerkstelligen und ihn veranlassen, mehrere stimmbegabte Künstler mit sich aus Antwerpen an den baierischen Hof zu bringen. L. entsprach denn auch der ehrenvollen Einladung, die ihm zugleich Garantie bot, dass seine Schöpfungen von nun an unter seiner eigenen Leitung durch eigene, von ihm gewählte Kräfte zu bester Aufführung kämen. Im J. 1557 in München angekommen, rechtfertigte L. bald im weitesten Sinne das Vertrauen des Herzogs, indem er in kürzester Zeit dessen Kapelle zu vollem Flor heranblühen machte. Ausser den von Antwerpen mitgebrachten Sängern waren ihm auch Chorknaben unterstellt, welche später in seinem eigenen Hause, das er sich von »Catharina Stainin, Wittib und Burgerin allhie in der Graggenau gelegen, erkaufft, und wozu auf fürstlichen Bevelch Ime Orlando zu einer Khauffsteuer inhalt beiliegenden Zetels 1000 Fl. bezalt wurden«, nicht nur Unterricht, sondern volle Verpflegung erhielten. Ein Auftrag Albrecht's V., die Busspsalmen David's durch L. in Musik setzen zu lassen, bildet heute noch in seiner Ausführung die Bewunderung aller Kunstverständigen von nah und fern; denn dieses Werk, in zwei Foliobänden auf Pergament abgeschrieben, durch den Maler Hans Mielich mit Allem ausgestattet, was der Nation bedeutungsvoll und heilig ist, bildet in der Schatzkammer der baierischen Hof- und Staatsbibliothek ein wahres Nationalwerk, das von jedem Beschauer mit Ehrfurcht betrachtet wird. Diese musikalische Arbeit L.'s wurde im wahren Sinne des Wortes in Gold gefasst, denn in den Auszügen der Hofkammerrechnungen findet sich notirt: »Dem Unger (Ungar) Goldschmied um Arbait wegen Beschlagung eines Puechs 764 Fl.« Zur Vervollständigung dieses Werkes ward ein Freund L.'s, Dr. Samuel Quichelberg, beauftragt, eine Beschreibung und Erklärung der in diesen beiden Prachtbänden befindlichen Randzwischengemälde und Gegenstände zu liefern.

Infolge dieser Schöpfung im J. 1562 durch Herzog Albrecht zum obersten Kapellmeister ernannt, war es L.'s Bemühen, seinem Gönner durch die Widmung eines neuen Werkes den empfundenen Dank auszusprechen, und er begleitete den Band neuer Motetten mit einer lateinischen Zuschrift: ». . . . *ea propter, Heros illustrissime, idemque Patrone clementissime, ut grati animi specimen erga te declarem* . . . .«, welche von Nürnberg aus datirt, wohin L. wohl in Begleitung Herzog Albrecht's gekommen war, als sich dieser mit Gefolge zur Königswahl Maximilian's II. nach Frankfurt begab. Maximilian II. als Kaiser aber verlieh auf dem Reichstage zu Speyer 1570 unangesucht dem Orlando und seinen Nachkommen beiderlei Geschlechtes die Adelswürde und das

ritterliche Wappen. Eine andere Auszeichnung wurde dem Meister zu Theil, als er 1571 nach Rom reiste, um seine dem Papste gewidmeten Messen persönlich demselben zu überreichen. Gregor XIII. verlieh ihm damals die Würde eines Ritters des goldenen Sporns *(de numero participantium)* und liess ihn durch die Ordensritter Honoratio Cajetan und Angelo Mazzatosta in der päpstl. Hofkapelle mit dem Sporn und Schwerte feierlich bekleiden und umgürten. (Reise und Aufenthalt in Rom liess Herzog Albrecht durch Max und Hans Fugger erlegen laut Rechnung den 1. Mai 1571: »Dem Orlando di Lasso in Rhom 400 Cronen«.)

Die landesherrliche Gunst gegen L. ging nach Albrecht's Ableben in unverändertem Grade auf dessen Nachfolger Wilhelm V., genannt der Fromme, über. Die L. untergebene Kapelle war zur grössten und besten Europas herangeblüht; sie zählte etwa 90 Musiker, theilweise von hohem Range, und bot die reichsten Hülfsquellen dar. Ein Chronist zählt 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapellknaben, 5 oder 6 Castraten und 30 Instrumentalisten auf. L. selbst hatte sich ein Jahr nach seiner Ankunft in München mit Regina Wekhinger, herzogl. Kammerdienerin, verheirathet, welche ihm im J. 1562 das erste Kind, Ferdinand, gebar, dem noch drei andere Söhne und zwei Töchter folgten. L.'s Ruhm erfüllte, je länger, je mehr, die ganze gebildete Welt. Auch in Paris waren bereits mehrere seiner Werke durch den berühmten Buchdrucker Adrian Leroy verbreitet worden und hatten das lebhafte Interesse König Karl's IX. auf sich gezogen. Als 1571 L.'s lang gehegter Wunsch in Erfüllung ging, die Hauptstadt Frankreichs wieder zu betreten, fand er bei dem Könige die gnädigste Aufnahme und errang sich durch seine Kunst bei den Franzosen den unbestrittenen Ehrenplatz, ohne dabei der Liebe und Dankbarkeit gegen seinen baierischen Fürsten zu vergessen, dem er die während seiner Anwesenheit in Paris gedruckten fünfstimmigen Lieder als Erinnerungszeichen nach München sandte. Herzog Wilhelm V. belohnte diese Treue mit neuer, wahrhaft fürstlicher Gunst, indem er eine eigene Druckerei errichten liess, in welcher auf seine Kosten sämmtliche bisher erschienenen Kirchencompositionen L.'s in fünf Bänden grössten Realfolio-Formats 1573 bis 1576 gedruckt wurden. Nach dem Tode Karl's IX. 1574 wieder nach München zurückgekehrt, arbeitete L. mit riesenmässiger Kraft an neuen Werken und entfaltete dabei die grösste Vielseitigkeit. Denn auch in satyrisch-heiterem Fache, ja sogar in Composition bacchantischer Texte erlangte er eine derartige Berühmtheit, dass es sprüchwörtlich wurde, bei besonders fröhlichen Gelagen auszurufen: Welche Orlandiade!

Die Höhe aber, auf welcher L. in künstlerischer wie nicht minder in socialer Beziehung nun stand, sollte bald umflort werden. Obgleich ihm Herzog Wilhelm zu seiner Erholung ein hübsches Landgütchen an der Amper geschenkt hatte, so gönnte sich L. doch wenig Ruhe, und theils der Diensteifer, den er als Kapellmeister und Lehrer der Chorknaben entwickelte (er unterrichtete sie sogar im Zinkenblasen), als auch die beständig produktiven Arbeiten nützten seinen Geist aus, so dass, als einst seine Gattin von dem Landgütchen Geising zurückkam, sie ihn in solcher Geistesabwesenheit traf, dass sie von ihm nicht erkannt wurde. In grösstem Schrecken eilte die Frau zur Schwester des Herzogs, Prinzessin Maximiliana, und der Leibarzt Meermann ward schleunigst zum Erkrankten gesendet; es gelang zwar, das Uebel zu heben, aber die frühere Heiterkeit des Geistes kehrte dem Meister nicht wieder zurück. Seine Gattin schrieb über diesen Zustand bekümmert nieder: »er ist nie mehr, wie vor, recht fröhlich, war alzeit still und viel von seinen Tod geredt«. Mit Dr. Meermann hatte L. früher frohe Tage verlebt, und von seiner Liebe zu diesem Manne giebt eine Widmung Zeugniss, die er im J. 1587 auf sein Werk »*Madrigali a quattro, cinque e sei voci nuovamente compostis*« schrieb: »*Sempre andai pensando come potessi fare acquistarmi la gratia sua*« etc. Der Herzog nahm den innigsten Antheil an L.'s Schwermuth und suchte ihm

seine Lage möglichst zu erleichtern. Nicht nur, dass er die Besoldung desselben auf bisher bezogene jährliche 800 Fl. liess, sondern er stellte dessen ältesten Sohn Ferdinand als Unterkapellmeister und den zweiten Sohn Rudolph als Organist mit je jährlichem Gehalte von 200 Fl., freiem Offizierstisch und Vergütung der Uniformsauslagen an. Auf L. drückte aber das Gefühl der geistigen Leistungsschwäche so sehr, dass er in seltsame Ideen verfiel, bald um seine Entlassung einkam, bald um Fortgenuss der Besoldung anhielt, so dass seine Frau wiederholt mit bekümmertem Herzen die Vermittlerin zwischen dem Herzoge und ihrem Manne machen musste: »Seine Durchlaucht wolle der Familie noch diessmal seines seltsamen Kopfes, der ja nur durch seine Kunst und grosse Arbeit in so viel Phantasey kummen, nit lassen entgelten; denn es wäre sein Tod gewest, wann er nit dienen könnte«.

So kam das Jahr 1594 heran, und im Frühjahr fühlte sich L. dem Tode nahe. Noch im Mai schrieb er an Papst Clemens VIII.: »*Con ogni riverenza maggiore a V. Sta. mando e dedico ‚le lagrime di S. Pietro' rime composte un tempo fa dal Signor Luigi Tansillo, e da me per mia particolare devotione in questa mia hormai grave età vestite di armonia . . .*«, dann stiftete er noch im Heiligen Geistspitale eine ewige Armenspende und in der Filialkirche Schöngeising einen ewigen Jahrtag und zwei Messen, worauf nach wenig Wochen, im Juni 1594, der Meister von der Erde schied. Auf dem Leichenacker des Franciscanerklosters wurde er begraben, und hier liess ihm die Wittwe (sie überlebte ihn sechs Jahre) jenen Grabstein setzen, dessen schwungvolle Inschrift allgemein bekannt und berühmt geworden ist. Als bei Erweiterung der Stadt München der Kirchhof entfernt wurde, erwarb sich der Hofschauspieler Heigel den Denkstein L.'s, dessen Stamm erloschen war. Nach Heigel's Tode wurde jedoch der Garten, wo er aufgestellt war, verkauft, die Akademie der bildenden Künste nahm den Stein an sich, und Jahre lang stand er im Hofe des Akademiegebäudes angemauert, bis das germanische Museum in Nürnberg sich in dessen Besitz setzte; doch auch von hier musste er wieder wandern und hat nunmehr in einem der erwähnten Säle des Nationalmuseums in München für alle Zukunft eine Heimath gefunden. Lebendiger als die Inschrift dieses Monumentes spricht aber L.'s Geist noch heute, wenn seine Motetten und Psalme vom Chore der Allerheiligen- oder Michaelshofkirche in München niederklingen, von der grossen Seele erzählend, die so Reiches geschaffen und so tadellos gelebt. Die Werke L.'s zusammengefasst, ergeben: A. *Musica sacra:* 2 Alma redemtoris, 1 Antiphon und Responsorium, 4 Asperges, 6 Ave regina, 3 Benedictus, 429 Cantiones sacrae, 2 Domine ad adjuvandum, 34 Hymni, 1 Introitus, 13 Lamentationes, 19 Litaniae, 180 Magnificat, 1 Miserere, 51 Missae, 2 Requiem, 780 Motettae, 12 Nunc dimittis, 5 Officia, 2 Passiones, 2 Psalmi, 17 Poenitentiales, 6 Regina coeli, 1 Responsorium, 8 Salve Regina, 1 Vidi aquam. B. *Musica profana:* 7 Cantiones et dialogi, 34 Cantiones latinae, 59 Canzonette, 371 Chansons, 233 Madrigale — also im Ganzen 2337 Musikstücke, darunter 1572 geistliche und 765 weltliche. Ein grosser Theil dieser Schöpfungen liegt in Manuscript, Copie und Druck in der königl. Bibliothek zu München aufbewahrt; einen ebenfalls reichen Schatz birgt die k. k. Hofbibliothek in Wien.

Was von L.'s Werken im Druck erschienen ist, führt Fétis' »*Biographie universelle*« mit der grössten Genauigkeit auf. Mit Recht sagt Proske: »L. war ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besass eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, so dass er stets mit sicherer Hand erfasste, was er für seine Tongebilde bedurfte. Von dem Contemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangsweise fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Gross im Lyrischen und Epischen, würde er am grössten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit schon diese Musikgattung besessen hätte. Gross in der Kirche und Welt, hatte L. das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt

in sich aufgenommen, dass es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag und man das speciell Italische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte.« Er adelte die strengere und kältere Weise der Niederländer durch die den italienischen Meistern bereits eigene ästhetische Schönheit und Anmuth und half so mächtig zur Vollendung des figurirten Contrapunkts. Doch liess ihn sein Leben auf Reisen, immerfort für Kirche und Welt zugleich beschäftigt, hinter jener unerbittlichen kirchlichen Strenge zurückbleiben, wie sie der grosse Meister des Südens, Palestrina, am Mittelpunkte der Kirche gleichzeitig entfaltete. Will man in dieser Beziehung die wahre Grösse L.'s kennen lernen, so muss man sein von jeher angestauntes Meisterwerk, die Busspsalme, studiren und dessen mächtige Harmonien, grossartigen, ausdrucksvollen Styl voll Salbung und religiöser Schönheiten auf sich einwirken lassen, mit dem er Palestrina zu erreichen scheint. Vgl. S. W. Dehn, »Biographische Notiz über Roland de L.« (Berlin, 1837).

Lasso, die Familie des Vorigen und der Regina di L., bestand aus den vier Söhnen Ferdinand, Rudolph, Johann, Ernst und den beiden Töchtern Anna und Regina. Von diesen tritt zuerst Ferdinand di L., geboren 1562 zu München, ein Schüler seines Vaters und des herzogl. baierischen Vicekapellmeisters Joh. von Tosta, als Kammermusicus des Grafen Friedrich von Hohenzollern hervor. Im J. 1593 kam er als Tenorsänger in die Kapelle zu München, wurde aber alsbald zum Unterkapellmeister ernannt und folgte 1603 seinem Lehrer Tosta als wirklicher Kapellmeister. Jedoch starb er schon am 27. Aug. 1609 in München. Erschienen sind von ihm geistliche Gesänge mit Begleitung von Instrumenten (Gratz, 1588), und in einigen Sammlungen von Werken seines grossen Vaters findet man auch mehrere Arbeiten von ihm. Ausserdem hat er mit seinem Bruder Rudolph (s. weiter unten) die Sammlung von 516 Motetten seines Vaters von 2 bis 12 Stimmen besorgt, welche unter dem Titel »*Magnum opus musicum*« (17 Bde., München, 1604) erschien. — Ein Sohn von ihm, ebenfalls Ferdinand di L. geheissen, wurde 1609 auf Kosten des herzogl. Hofes nach Italien geschickt, um dort die Studien zu vollenden, die er bei seinem Vater begonnen hatte, und erhielt 1616 die Kapellmeisterstelle desselben. Im J. 1629 wurde er aus unbekannten Gründen entlassen, aber gleichzeitig zum Handels- und Bezirksrichter in Reispach ernannt. Er starb 1636 und hinterliess nicht wenige kirchliche Stücke und Madrigale (das Meiste darunter zwei- und mehrchörig) im Manuscript. Gedruckt ist von ihm ein »*Apparatus musicus octo vocum etc.*« (München, 1622) erschienen. — Sein Oheim Rudolph di L., der zweite Sohn des grossen Meisters Orlando, war 1588 Hofmusiker und wurde 1593 vom Herzog zum Hoforganisten ernannt. Nach seines Bruders Ferdinand Tode, 1609, übernahm er die Direktion der Hofkapelle und soll 1625 in München gestorben sein. Letzterem widerspricht jedoch die Nachricht, dass Gustav Adolph von Schweden, als er 1632 München eingenommen, ihn in seinem Hause besucht und mehrere Compositionen bei ihm bestellt habe. Er war übrigens als Tonsetzer der bedeutendste unter Orlando's Nachkommen, und von seinen Werken sind Messen, Motetten, Antiphonien und sonstige Kirchenstücke im Druck und im Manuscript vorhanden. Einige Arbeiten von ihm finden sich auch in Sammlungen von Stücken seines Vaters. Er hat zudem eine Sammlung von 100 Magnificats des letzteren (München, 1619) herausgegeben.

Latilla, Gaetano, beliebter italienischer Operncomponist, geboren 1713 zu Bari im Königreich Neapel, erlernte die Musik an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt und vollendete seine Studien unter Domenico Gizzi in Neapel. Seine erste Oper, die er hier, 25 Jahre alt, aufführte, hatte günstigen Erfolg und verschaffte ihm einen Ruf nach Rom, wo er noch in demselben Jahre seinen »*Orazio*« geben liess, der glänzend aufgenommen wurde und ihm einflussreiche Gönner verschaffte. In Folge dessen erhielt er am 31. Decbr. 1738 die zweite Kapellmeisterstelle an der Kirche *Santa Maria maggiore*, welches

Amt er jedoch, von schwerer Krankheit befallen, im April 1741 wieder aufgeben musste. Er begab sich nach Neapel zurück und war endlich so weit genesen, dass er noch zwanzig Jahre lang für die Hauptbühnen Italiens mit grossem Glück arbeiten konnte. Im J. 1756 wurde er zum Chormeister am *Conservatorio della pietà* in Venedig ernannt, und 1762 erhielt er auch noch die zweite Kapellmeisterstelle an der St. Marcuskirche als Nachfolger Galuppi's, der zum ersten Kapellmeister aufstieg. Da L. sich jedoch in seinen Gehaltsverhältnissen gegen den ersten Organisten zurückgesetzt fand, so forderte er im Juni 1772 seine Entlassung und ging Ende desselben Jahres nach Neapel zurück, wo er bis 1785 als hoch honorirter Compositionslehrer wirkte. Er starb bald nach 1788 daselbst. Von seinen Opern, einigen zwanzig an der Zahl, sind anzuführen: »*Demofoonte*« (1738), »*La finta cameriera*«, »*Gara per la gloria*«, »*Griselda*«, »*Olimpiade*«, »*La commedia in commedia*« u. s. w. Wenige Componisten der neapolitanischen Schule haben sich eines so correcten Styls befleissigt, wie er; namentlich ragte seine Kirchenmusik durch contrapunktisches Geschick hervor, wie sein Oratorium »*L'omnipotenza e la misericordia divina*«, seine Messen, Psalme und andere Sachen dieser Gattung beweisen, die nicht minder wie seine Opern geschätzt waren. L. war übrigens der Oheim von Piccini.

Latorre, Adelaida, beliebte spanische Zarzuela-Sängerin, geboren um 1835 zu Madrid, war die Nichte des berühmten spanischen Schauspielers Cárlos L. und machte ihre Gesangs- und Declamationsstudien auf dem Conservatorium ihrer Geburtsstadt. Sie begann ihre künstlerische Laufbahn auf dem Zarzuela-Theater in Madrid mit glänzendem Erfolge, sang darauf nicht minder beifällig in den grössten spanischen Städten, in denen diese dramatische Gattung gepflegt wird, und wurde ihres gefühlvollen Gesanges und ihres dramatischen Ausdrucks in der Declamation wegen sehr geschätzt. Nachdem sie 1861, 1862 und 1863 am Theater Santa Cruz in Barcelona engagirt gewesen war, verheirathete sie sich in dieser Stadt und entsagte der Bühne.

Latour, Jean, französischer Clavierspieler und Componist, geboren um 1766 zu Paris, ging nach Ausbruch der französischen Revolution als Musiklehrer nach London. Durch vornehme emigrirte Landsleute gelangte er in die ersten englischen Häuser und wurde auch Hofpianist des Prinzen von Wales, nachmaligen Königs Georg IV. Durch seine Allerweltscompositionen und Arrangements reich geworden, wurde er 1810 Mitgründer der Musikhandlung von Chappell und Comp., von der er sich jedoch später trennte, um ein eigenes neues Geschäft ganz nahe bei London zu etabliren. Im J. 1830 gab er auch dieses auf und lebte seitdem in Paris, wo er 1840 starb. Componirt und veröffentlicht hat er ein militärisches Concert für Clavier, fünf Duos für Clavier und Harfe, einige 60 Variationenhefte, über 30 Divertissements und Rondos mit Violine oder Flöte, Capricen und Divertissements, auch Sonaten und Tänze für Clavier allein, sowie viele vierhändige Sachen. Seiner Fruchtbarkeit und Beliebtheit wegen, besonders als Variationenschmied, wurde L. auch allgemein »der englische Gelinek« genannt.

Latrobe, Christian Ignaz, englischer Geistlicher und Componist, geboren 1758 zu Fulnee in Yorkshire, verband als Sohn eines Geistlichen schon frühzeitig mit den literarischen musikalische Studien, besonders Clavierspiel. Im J. 1771 kam er nach Niesky in der Oberlausitz, wo er 13 Jahre lang blieb, dann nach England zurückging, Priester wurde und noch 1824 in London lebte. Von seinen Compositionen veröffentlichte er Concerte, Sonaten und Variationen für Clavier theils allein, theils mit Violine, sowie mehrere Kirchensachen und eine Auswahl religiöser Musikstücke (5 Bde., London, 1806 bis 1824). — Sein Sohn, J. A. Latrobe, geboren 1792 in London, später Kapellmeister in Liverpool, gab drei- und vierstimmige Antiphonen seiner Composition heraus. Am bekanntesten ist er durch die Herausgabe einer »*Music to the church considered in its various branches etc.*« (Liverpool, 1837).

Lattaignant, Gabriel Charles **de,** Abbé, französischer Dichter, den sein geistlicher Stand nicht hinderte, vorwiegend stark galante Poesien zu schreiben, wurde 1697 in Paris geboren und erhielt sehr jung noch ein Canonicat zu Rheims. Doch fortwährend lebte er in Paris, wo er durch seine Impromptus, Bonmots, Madrigals und satyrischen Couplets ein Liebling der höheren Gesellschaft war. Er starb am 10. Jan. 1779 im Kloster der *Frères de la doctrine chrétienne* und gehört seines Textbuches der komischen Oper »Fanchon« wegen hierher.

Latzel, Joseph, deutscher Orgelspieler und Kirchencomponist, geboren am 12. Mai 1764 zu Marienthal im Glatz'schen, von wo sein Vater, ein Schullehrer, 1770 nach Rosenthal versetzt wurde. Durch eigene Beobachtung und Uebung brachte er sich im Gesang, auf der Orgel und Violine so weit, dass er als Knabe schon Anderen Unterricht in diesen Fächern geben konnte. Im J. 1778 besuchte er, in den Convict aufgenommen, das katholische Gymnasium in Breslau und erregte durch sein Orgelspiel wie durch seine musikalischen Anlagen überhaupt das Interesse des Musikdirektors Förster, der ihn sehr förderte. Nach Vollendung theologischer Studien trat er 1790 in das Kreuzstift zu Neisse, erhielt 1792 die Priesterweihen und ward 1798 zum Regenschori und Gesanglehrer am Gymnasium zu Neisse ernannt, als welcher er die locale Musikübung sehr hob und tüchtige Schüler bildete. Er starb am 5. Septbr. 1827 zu Neisse. Von seinen verdienstlichen Kirchen- und Schulgesangscompositionen ist nichts im Druck erschienen.

Lau, Karl, geschickter Hornvirtuose und Componist für sein Instrument, sowie für Hornmusik überhaupt, geboren gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts hin in Böhmen, war in seinem Vaterlande bereits, besonders auch durch seine Hornconcerte, die er öffentlich vortrug, berühmt, als er um 1780 nach Russland ging, wo er, zum Musikprofessor der Universität Jakatherinoslaw ernannt, auch blieb. Zugleich war er Kapellmeister der Jagdmusik des Feldmarschalls von Rasumowski, mit dessen ganzem Corps er in die Dienste des Fürsten Potemkin kam. Er verwendete seitdem alle seine Zeit darauf, die sogenannte russische Jagdmusik zu verbessern und wurde in Anerkennung seiner Bemühungen zum Direktor der kaiserl. Hornmusik der Garde-Jäger und der berittenen Garde ernannt. Anlässlich des Besuchs des Kaisers Joseph II. von Oesterreich in der Krim im J. 1787 musste L. auf Befehl der Kaiserin Katharina die von ihm organisirten Musikcorps vorführen und erntete durch die Leistungen derselben Ehre und Bewunderung.

Laub, Ferdinand, einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen der neuesten Zeit und als solcher neben Joachim und Wilhelmj zu nennen, wurde am 19. Jan. 1832 in Prag als der Sohn des Musicus Erasmus L. geboren, von dem Ferdinand den ersten Unterricht in seiner Kunst erhielt. Die frühzeitig entdeckten Anlagen des Knaben (schon in seinem sechsten Jahre spielte er die bekannten Bériot'schen Variationen) entwickelten sich nach tüchtigem Unterricht zur schönsten Blüthe, und bereits in seinem neunten Lebensjahre konnte L. Concerttouren in den kleineren Städten seiner engeren Heimath unternehmen. Auf dieser Reise fand er in dem Kunstmäcen Graf Podstatzky-Liechtenstein einen eifrigen Förderer seiner Pläne. Nach einem selbstständigen Concert (1843) erbot sich Moritz Mildner, die Fortbildung L.'s aus freien Stücken zu übernehmen, welche denn auch am Prager Conservatorium eifrig betrieben wurde. Berlioz und Ernst lernten den jungen Mann um diese Zeit kennen und ermunterten ihn, der Künstlerlaufbahn treu zu bleiben. Später verschaffte er sich die Gunst des Erzherzogs Stephan, von welchem er einen Amati zum Geschenke erhielt, und mit einem Geleitbriefe dieses hohen Gönners kam L. 1847 zum ersten Male nach Wien. Er veranstaltete hier mehrere sehr gut besuchte Concerte, ebenso in den grösseren Städten Süddeutschlands, und ging endlich nach Paris, wo er bei Berlioz eine vorzügliche Aufnahme fand. Wir sehen ihn nun bald in Wien, bald in London (1851), und im J. 1853 endlich

in Weimar, wo er die Nachfolgerschaft Joachim's antrat. Zwei Jahre später nahm er die Stelle als Lehrer seines Instruments am Stern-Marx'schen Conservatorium in Berlin an und erhielt 1856 das Amt eines besoldeten königl. Kammervirtuosen und eines Concertmeisters der Hofkapelle. Ausserdem veranstaltete er allwinterlich Kammermusik-Concerte, in denen die Streichquartette der classischen und modernen Literatur zu musterhafter Ausführung gelangten. Im J. 1864 verliess er Berlin, zunächst, um mit der Sängerin Carlotta Patti, dem Pianisten Alfr. Jaell und dem Violoncellisten Kellermann jene grosse, von ungeheurem Erfolge begleitete Concertfahrt zu machen, welche sich von Brüssel aus über die Niederlande und Süddeutschland erstreckte. Er blieb hierauf einige Monate in Wien, unternahm dann eine glänzende Kunstreise nach Russland und liess sich 1866 unter den verlockendsten Bedingungen als erster Professor des Violinspiels für das Conservatorium und als Primgeiger der Musikgesellschaft in Moskau gewinnen. Die in liberalster Weise ihm zugestandenen häufigen Ferien verwendete er unausgesetzt zu Concerttouren in das Ausland. In Russland jedoch entwickelte sich eine Leber- und Nierenkrankheit in ihm, die ihn 1874 nöthigte, seine Stellung in Moskau aufzugeben. Sehr herabgekommen und wassersüchtig, traf er im Novbr. 1874 zur Kur in Karlsbad ein, wo er sofort veranlasst wurde, ein südliches Klima aufzusuchen, weshalb er mit seiner Familie nach Gries bei Bozen ging. Anfangs befand er sich daselbst wohler und fühlte sich sogar so gekräftigt, dass er sich mit der Idee trug, in Nizza und Paris zu concertiren, bis die Symptome seiner Leiden in voller Macht zurückkehrten und er am 17. März 1875 in Gries der Cirrhosis der Leber erlag. Das Violinspiel L.'s war nach jeder Seite hin das denkbar meisterhafteste und charakterisirte sich nicht blos durch eminente Fertigkeit und goldene Reinheit, sondern auch durch eine mächtige Fülle, gepaart mit distinguirter Feinheit und Eleganz. Seine Bogenführung und der Mechanismus der linken Hand waren wahrhaft wunderbar entwickelt, und sein Vortrag, bald kühn und gewaltig, bald empfindungsvoll, erschöpfte die Tiefen der betreffenden Composition. In Folge dessen war L. gleich gross als Solo- wie als Quartettspieler. Auch als Componist hat L. Einiges, freilich Weniges für sein Instrument producirt, was in ihm den ernsten denkenden Künstler erkennen liess; eine Polonaise von ihm ist das Paradestück aller fertigen Violinisten geworden.

Laube, Anton, Kirchencomponist, geboren am 10. Novbr. 1718 zu Brüx in Böhmen, erlernte die Anfangsgründe der Musik als Chorknabe einer der Kirchen in Prag und war nachgehends Musikdirektor an der St. Galluskirche der Karthäuser daselbst. Im J. 1771, nach Fr. Brixi's Tode, wurde er Kapellmeister der Metropolitankirche St. Veit und starb als solcher am 24. Febr. 1784. Von seinen Arbeiten für die Kirche ist nichts, ebenso wenig sind seine Concerte für verschiedene Instrumente, Alles übrigens reinen Satzes entbehrend, im Druck erschienen.

Laucher, Joseph Anton, deutscher Hornvirtuose und Kirchencomponist, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Musikdirektor zu Dillingen an der Donau und hat 1786 und 1792 eine Sammlung Vesperhymnen und Messen seiner Composition mit Instrumentalbegleitung in Augsburg und Speier erscheinen lassen. Ein Sohn von ihm, geboren 1794 in Strassburg, war ein geschickter Trompetenbläser.

Lauda Sion salvatorem (latein.), d. i. »Lobe den Erhalter Zions«, ist eine Sequenz (s. d.), die in der römisch-katholischen Kirche am Frohnleichnamsfeste abgesungen wird (s. Frohnleichnamsfest und Sequenz).

Laudes (latein.), zu deutsch Lobeserhebungen, Lobpreisungen, sind jetzt der Theil des Breviers der römisch-katholischen Kirche, welcher nach der Matutin gesungen wird. Früher hingen die L. mit der Matutin zusammen, und ihre Bedeutung überhaupt kann nur im Hinblick auf die ältere Praxis erfasst werden. Schon in den ersten Zeiten des Christenthums war es nämlich Ge-

brauch, dass die Christen in der Nacht zusammenkamen, um die heiligen Geheimnisse zu feiern. Diese selbst waren umgeben von Psalmengesang, der in Rücksicht auf die Zeit, wo dieser Gottesdienst stattfand, *cantus nocturnus* hiess. Er zog sich bis zum Morgen hin, worauf dann die Versammelten noch einige Psalmen zum Lobe Gottes sangen. Es waren dies namentlich der Psalm 62: »*Deus, deus meus ad te de luce vigilo*« und das *Canticum* der drei Jünglinge im feurigen Ofen: »*Benedicite*« (Dan. 3). Diese hiessen das »Morgenlob«. Der ganze Nachtgottesdienst war analog den drei Nachtvigilien der Römer in drei Nocturnen getheilt, deren letzte gegen den Morgen zu treffende »Matutin« und in Verbindung mit den obigen Lobpsalmen »*Matutinae laudes*« oder »Morgenlob« hiess. Später wurden die L. von den Nocturnen getrennt, als besondere Hore aufgestellt und ihr die anderen Horen eigene Eingangsformel »*Deus in adjutorium meum intende*« vorangesetzt. Es wurden ihr, wie der Vesper, fünf Psalmenabschnitte mit fünf Antiphonen zugefügt, die aber eigentlich aus acht Psalmen bestehen, unter denen die obengenannten beibehalten und ihnen noch 6, nämlich Ps. 92 »*Dominus regnavit*«, Ps. 99 »*Jubilate Deo*«, Ps. 66 »*Deus misereatur nostri*« in Verbindung mit dem 66., und zum Schluss unter einer Antiphon die drei Psalmen 148 »*Laudate Dominum de coelis*«, Ps. 149 »*Cantate domino*« und Ps. 150 »*Laudate Dominum in sanctis*« beigefügt wurden. Hierauf schlossen sich, wie bei der Vesper, an: das Capitel, der Hymnus, der Lobgesang des Zacharias, »*Benedictus*«, mit der treffenden Antiphon, worauf zum Schluss die Oration des Tages folgt. Vor Reformation der liturgischen Bücher (s. d.) sang man alle diese Psalmen unter einer Antiphon und legte nach dem Capitel noch ein kurzes Responsorium ein, was einige Orden, besonders die mit den Benedictinern verwandten, jetzt noch beobachten. L. bedeutet in liturgischer Sprache auch die Huldigung, die man früher den regierenden Fürsten, Kaisern, Königen bei ihrem Eintritt in die Kirche darbrachte, welcher Gebrauch dann auch auf die Kirchenfürsten ausgedehnt wurde. Diese Huldigung wird auch jetzt noch den Bischöfen erwiesen, wenn sie feierlich zur Feier des Pontificatamtes in die Kirche einziehen, wo dann vom Chor das »*Ecce sacerdos magnus*« ertönt. Eine andere Art L. wurde nach der letzten Oration in der Messe vor Absingung der Epistel dem Papste und auch den Bischöfen in ihren Kirchen dargebracht. Der Papst stand nämlich auf seinem Thron, und die Diakonen und Subdiakonen sangen »*Exaudi Christe*«; die Sänger antworteten »*Domino papa nostro vita*«, dann sang der Archidiakon drei Mal »*Salvator mundi*«, die Sänger antworteten »*Tu illum adjuva*«, und so wurde die ganze Litanei durch gesungen: »*Sancta Maria*«, Chor »*Tu illum adjuva*« u. s. w. Nach dem *Kyrie eleison* folgte die Epistel. Ein Rest solcher L. findet sich noch im Consecrations-Ritus eines Bischofs. Wenn der neuconsecrirte Bischof den Segen gegeben hat, steht der Consecrator auf der Evangelienseite und der Consecrirte auf der Epistelseite und singt zum ersteren gewendet: »*ad multos annos*«, dies drei Mal wiederholend. Hierauf folgt das Johannes-Evangelium. R. Schlecht.

Laudi, Vittorio, italienischer Componist aus Alcar in Sicilien, war um 1597 Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Messina und hat von seinen Compositionen veröffentlicht: »*Il primo libro de' madrigali a 5 voci, con dialogo a 8 voci*« (Palermo, 1597). Vgl. Mongitor, »*Bibl. sicul.*« II. pag. 272.

Laudistae (latein.), das sind Hymnen- oder Psalmensänger, machten zu Ende des Mittelalters in Italien und besonders in Florenz eine eigene Gesellschaft aus, welche zu gewissen Zeiten in weissen Kleidern und mit brennenden Kerzen durch die Strassen zog und auf öffentlichen Plätzen, namentlich vor Kirchen, Hymnen und andere kirchliche Lobgesänge ausführte. Den L., welche ihre Lieder im Unisono absangen, standen die Figuristen entgegen, welche wahrscheinlich mehrstimmig, zum mindesten zweistimmig und ungleich takt- und kunstmässiger sangen. Eine Gesellschaft von L. bestand in Florenz noch im J. 1770.

Lauer-Münchhofen, A., Freiherr, vortrefflicher Pianist und Componist-Dilettant, welcher als Generalmajor zu Berlin lebt und musikalisch ausserordentlich thätig ist. Schon 1829 brachte er auf dem Stadttheater zu Hamburg eine kleine Oper, »Rosa, die Müllerin«, mit Beifall zur Aufführung und hat seitdem Variationen und andere Clavierstücke, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge u. s. w., aber auch Clavier- und Streichquartette componirt und veröffentlicht, die Talent und tüchtige Satzkenntniss aufweisen. Sein Hauptwerk ist ein Requiem, welches 1852 durch den Stern'schen Verein mit vielem Beifall zur Aufführung gelangte. Auch eine andere Oper, »Der Orakelspruch«, befindet sich in seinen Manuscripten.

Lauf, auch Läufer oder laufende Figur (ital.: *volata*), eine Gruppe oder grössere Anzahl stufenweise auf- oder absteigender, meistentheils in sehr geschwinder Bewegung nacheinander folgender Töne, ausgedrückt durch Noten von sehr kurzem Zeitwerth, die sonst auch häufig unter der Bezeichnung Gang, Passage oder Roulade (s. d.) vorkommt. Als ältester Componist von Läufern gilt Jean Mouton (16. Jahrhundert), der überhaupt zuerst die Diminution der Noten einführte. — Ausserdem nennt man auch mitunter den Wirbelkasten (s. d.) oder Wandel (s. d.) an Geigeninstrumenten Lauf. S. auch Violine.

Lauffensteiner, von, berühmter deutscher Lautenvirtuose, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts und war Kammermusicus des Kurfürsten von Baiern. Er hat auch Mehreres für sein Instrument componirt, Parthien sowohl wie Duos, die jedoch verloren gegangen sind.

Laufgraben, in der Orgelbausprache dasselbe wie Conducten (s. d.). Eine andere Bedeutung findet man unter dem Artikel Durchstecher.

Laugier, Marc Antoine, französischer Geistlicher und Musikschriftsteller, geboren 1713 zu Manosque in der Provence, trat nach Beendigung seiner Universitätsstudien zu Lyon in den Jesuitenorden und machte als Prediger grosses Aufsehen. Im J. 1757 erhielt er die Abtei Ribeauté als Pfründe und widmete den Rest seines Lebens in beschaulicher Ruhe literarischen Arbeiten. Die Musik liebte er leidenschaftlich, besass auch gute Kenntnisse in derselben und betheiligte sich eifrig an der Polemik, die in Folge von Rousseau's berühmtem Briefe über die französische Musik entstand, indem er die Schrift »*Apologie de la musique française*« (Paris, 1754) veröffentlichte. Auch begann er 1756 die Herausgabe einer periodischen Schrift, die den Titel »*Sentiment d'un harmoniphile*« führte, von der jedoch nur zwei Nummern erschienen. L. selbst starb am 7. April 1769.

Laune, s. unter Humor.

Laur, Ferdinand, geschickter Musikpädagoge und Gesangscomponist, geboren am 22. Febr. 1791 zu Markdorf am Bodensee, war von seinem Vater, einem Beamten, für das Lehrfach bestimmt, fixirte sich aber auf den musikalisch-pädagogischen Beruf und wurde schon 1809 Musiklehrer an der Erziehungsanstalt zu Gottstadt im Canton Bern, von wo er 1810 in diejenige des Herrn von Fellenberg zu Hofwyl trat, wo er bis Ende 1820 blieb. Hierauf übernahm er den Gesangunterricht am Gymnasium und der höheren Töchterschule zu Basel, sowie weiterhin auch noch denjenigen an der Universität. Im J. 1824 gründete er einen Gesangverein, in welchem ältere und neuere Meisterwerke einstudirt und zur Aufführung gebracht wurden; ebenso dirigirte er den Baseler Männergesangverein, alles dies noch in den 1850er Jahren. Von seinen Compositionen sind mehrere Sammlungen zweistimmiger Schullieder, Männerchöre, Gesänge für gemischten Chor für Kirchen, Schulen und Singanstalten u. s. w. erschienen.

Lauremberg, Peter, Doctor der Medicin und Professor der Dichtkunst, geboren 1585 zu Rostock, gestorben ebendaselbst am 13. Mai 1639, veröffentlichte mehrere musikalisch-polemische Flugschriften.

Laurencin, F. P. Graf **von,** Musikschriftsteller und Dilettant, geboren 1808 als der natürliche Sohn des Erzherzogs Rudolph, wie die Sage geht. Obwohl Doctor der Philosophie, lässt doch die Klarheit seiner Kunstanschauungen, die dem Phantastischen und in Folge dessen der neuromantischen Richtung in der Musik zuneigen, viel zu wünschen übrig. Er schrieb zahlreiche musikalische Abhandlungen, Kritiken u. dergl. für Wiener Blätter, für die »Neue Zeitschrift für Musik«, »Neue Berliner Musikzeitung« und gab als selbstständige Schriften heraus: »Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen« (Leipzig, 1856); »Dr. Ed. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen« (Ebendas., 1859); »Das Paradies und die Peri von Rob. Schumann erläutert« (Ebendas., 1859) und »Die Harmonik der Neuzeit erläutert. Gekrönte Preisschrift« (Ebendas., 1861). Als Componist ist er mit einigen Heften Liedern mit Pianofortebegleitung aufgetreten.

Laurencini, richtiger Laurenzini, berühmter italienischer Lautenvirtuose, der zu Ende des 16. Jahrhunderts in Rom lebte und lehrte. Vom Papst zum Ritter des goldenen Sporns ernannt, ist er ausserdem noch durch die Lobsprüche seines Schülers Besardus im Vorwort des »*Thesaurus harmonicus*« verewigt worden.

Laurens, Jean Buonaventura, französischer Archäologe, Zeichner, Organist, Componist und Musikschriftsteller, geboren am 14. Juli 1801 zu Carpentras, bekleidete seit 1835 die Stelle eines Sekretärs der medicinischen Facultät zu Montpellier. Der Musik von jeher mit leidenschaftlicher Liebe ergeben, gab er sich schon in seiner Jugend ernsten Studien derselben hin und pflegte besonders das Orgelspiel. Enthusiastischer Verehrer der Werke Rink's, suchte er diesen Meister selbst drei Mal in Darmstadt auf, um unter der Leitung desselben sich fortzubilden und trat mit ihm in das freundschaftlichste Verhältniss, ähnlich dem des Sohnes zum Vater. Eine lange Reihe von Jahren versah L. das Organistenamt an der Kirche Saint-Roque zu Montpellier und componirte von Gelehrsamkeit zeugende Werke für Orgel und für Gesang, von denen einige im Druck erschienen, unter diesen ein dreistimmiges *Stabat mater* mit Orgelbegleitung. Er übersetzte die Selbstbiographie Rink's ins Französische und gab derselben ein sehr ähnliches, von ihm selbst gezeichnetes Portrait des Verfassers bei. Ferner verfasste er eine biographische Skizze *(notice)* des Elziar Genet, genannt *il Carpentrasso*, mit angehängter Partitur von dessen Klageliedern des Jeremias für zwei Tenöre und zwei Bässe. In seinem Werke »Erinnerungen an eine Reise nach Mallorca« befinden sich 55 von ihm gezeichnete Kupferstiche und zwei Tafeln musikalische Aufzeichnungen. L. hat auch Artikel für die »*Revue et gazette musicale de Paris*« und für mehrere südfranzösische Journale geschrieben. Sonst war er Mitarbeiter der »malerischen Reisen durch das antike Frankreich« und Verfasser von Schriften über Archäologie, Zeichenkunst u. s. w.

Laurenti, Bartolomeo Geronimo, italienischer Violinvirtuose und Componist, geboren 1644 zu Bologna, war eines der ersten Mitglieder der philharmonischen Akademie seiner Vaterstadt, als diese 1666 gestiftet wurde. Er fungirte als erster Violinist der Musik des Collegiatstifts Santa Petronia in Bologna, in welcher Eigenschaft er auch am 18. Jan. 1726 hochbetagt starb. Von seinen Compositionen veröffentlichte er Kammersonaten für Violine und Violoncello. — Von seinen beiden Söhnen war der ältere, Geronimo Nicolò L., gleichfalls ein talentvoller Violinist und als solcher an Santa Petronia und anderen Kirchen Bolognas angestellt. Im J. 1698 wurde auch er zum Mitgliede der philharmonischen Akademie ernannt und starb am 26. Decbr. 1752 zu Bologna. Componirt und veröffentlicht hat er sechs Concerte für drei Violinen, Viola, Violoncello und Orgel. — Sein jüngerer Bruder, Pietro Paolo L., war Geistlicher des Franciscanerordens in Bologna und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren. In seiner Jugend war er geschätzter Violoncellist und Kirchensänger gewesen. Wegen seines Talentes als Instru-

mentalist und Componist wurde auch er 1698 in die Akademie gewählt, starb aber bereits in der Blüthe seines Lebens zu Bologna.

Laurentio, Mariano **de,** richtiger wohl Laurenzio, italienischer Priester und Canonicus zu Noli in Sicilien, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts und veröffentlichte von seinen Compositionen: »*Primo libro di madrigali a* 5 *voci, con un dialogo a* 8« (Venedig, 1602) und »*Salmi, Magnificat, falsi bordoni e messa a* 4 *voci con basso continuo per l'organo.* Op. 5« (Palermo, 1624).

Laurentius, Christian, deutscher Orgelspieler und beliebter Clavier- und Orgelcomponist, geboren zu Ende des 17. Jahrhunderts in der Grafschaft Tonna, kam 1732 als Hoforganist nach Altenburg und starb daselbst um 1750. Noch lange nach seinem Tode wurden die von ihm veröffentlichten Compositionen viel und gern gespielt.

Lauro, Domenico, italienischer Tonsetzer aus Padua, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister und ein zu seiner Zeit berühmter Componist. Baini rühmte fünfstimmige Motetten von ihm.

Lauska, Franz (Seraphinus), vorzüglicher Claviervirtuose und gediegener Componist, geboren am 13. Jan. 1764 zu Brünn als Sohn eines kaiserl. Domainenraths, der Franz für die Landwirthschaft bestimmte. Jedoch Clavierspiel unablässig betreibend, benutzte er einen Studienaufenthalt in Wien, um von 1784 an auch in der Composition sich gründlich unter Albrechtsberger's Leitung zu vervollkommnen. Hierauf ging er als Clavierspieler nach Rom in die Dienste des Herzogs von Serbelloni und ward dann kurfürstl. baierischer Kammermusicus. Eine grosse Reise führte ihn 1794 über Frankfurt a. M. nach Hamburg und Kopenhagen, in welchen Städten er längeren Aufenthalt nahm und als Virtuose wie als angenehmer und doch gediegener Componist für sein Instrument bewundert wurde. Mit grossem Rufe traf er 1798 in Berlin ein, wo er eine glänzende Aufnahme fand, so dass er sich dazu bewegen liess, seinen bleibenden Wohnort dahin zu verlegen. Auch als Clavierlehrer kam er in hohes Ansehen und war durch Lectionen am königl. Hofe und in der vornehmen Welt so stark in Anspruch genommen, dass es zu bewundern ist, wie er noch Musse zur Composition fand. Auch Meyerbeer gehörte zu seinen Clavierschülern. Im J. 1821 war es ihm noch vergönnt, einen heissersehnten Wunsch seines Lebens zur Ausführung zu bringen und mit seiner Gattin, einer vortrefflichen Harfenspielerin, noch einmal Italien zu besuchen. Bald darauf starb er, am 28. April 1825, zu Berlin. Sein Spiel war im höchsten Grade fertig und durch feinsten Geschmack und edelste Empfindung beseelt, und seine Compositionen waren in seltener Weise verbreitet und geschätzt, obwohl sie grösserer Energie entbehrten, an Stelle deren sie ein weiches, sanftes Gefühlsleben entwickelten. Er schrieb und veröffentlichte für Clavier gegen 24 Sonaten, einige davon vierhändig, andere mit Begleitung von Violine oder Violoncello, ferner viele Rondos, Capricen, Variationen, Polonaisen u. s. w. und endlich auch ein- und mehrstimmige Lieder. Auch eine Clavierschule hat er verfasst und herausgegeben. Ihm hat C. M. v. Weber seine grosse Sonate op. 39 in *As-dur* gewidmet.

Laute (ital.: *liuto*, französ.: *luth*), auch *Testudo* (latein.), wegen ihrer schildkrötenartigen Form, genannt, galt vormals für das beliebteste und unentbehrlichste aller Saiteninstrumente. Es durfte in keinem Orchester fehlen. Die L. hat, wie schon angedeutet, einen gewölbten Körper, aus dünnen Spänen zusammengesetzt, einen etwas langen Hals, dessen oberes Ende (Kragen) mit den Wirbeln in einen stumpfen Winkel zurückgebogen ist. Die L., deren Ursprung bis ins Alterthum zurückreicht, ist mit 24 Darmsaiten bezogen, von denen einige im Basse übersponnen sind und in 13 Chöre abgetheilt, 11 Saiten zweichörig, die beiden obersten aber nur einfach, 14 derselben ruhen auf dem Sattel des Griffbrettes und sind wie gewöhnlich am Wirbelkasten befestigt; diese werden von den Fingern der linken Hand gegriffen, mit jenen der rechten aber die vollen Accorde *pizzicato* angeschlagen. Deshalb auch der Name L.n-

schläger. Die zehn anderen, längeren Saiten laufen in gleicher Richtung nebenher, können durch den Druck nicht verkürzt werden, bilden die Grundstimme und dienen zum Wechsel der Tonarten. Für jeden Halbton ist ein eigener Bund, der mit einem Buchstaben bezeichnet wird. Das System, aus sechs Linien bestehend, hat weder Versetzungszeichen noch Schlüssel, nur die Taktart muss notirt werden. Alle sechs Linien heissen *A*, obgleich in Wirklichkeit nur drei leere Saiten dieses Namens vorkommen. Die tiefsten Bassnoten werden durch die Ziffern 6, 5, 4 angezeigt, die folgenden vier wieder mit *A* und geraden Strichen, nämlich *a* | | |, *a* | |, *a* | und *a*. Diese seltsame Schreibart, bei der die L.nisten hartnäckig verblieben sind, heisst Lautentabulatur. Da nun jeder Ton, nach Bequemlichkeit der Applicatur, wenigstens auf drei Saiten genommen werden kann, so beweist dies den seltenen Tonreichthum der L. Die Hauptstimmung ist *D-moll*, nach dieser Scala: *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*; bei allen anderen Tonarten müssen die erforderlichen Kreuze und Bee schon vorher in die Bassoctave hineingestimmt werden. Der erste Bund auf jeder Saite heisst immer *b*, der zweite *c*, der dritte *d*, der vierte *e* u. s. w., und indem eben durch deren Anwendung die chromatische Fortschreitung erzielt wird, bedürfen auch die übrigen sechs Chöre keiner Umstimmung.

Die L. spielte in früheren Zeiten eine bedeutende Rolle. Nicht nur war sie, gleich dem Pianoforte, ein allgemein verbreitetes Familieninstrument, sondern sie war auch im Orchester von hoher Bedeutung als ein sehr bequemes Mittel zur Ausführung einer Generalbassstimme, zur Begleitung der Recitative u. s. w. Mit der steigenden Vervollkommnung anderer Saiteninstrumente, namentlich des Pianoforte, kam sie am Ende des 18. Jahrhunderts ganz ausser Gebrauch. — Die geschätzteste Anleitung zur Behandlung dieses merkwürdigen Instrumentes hat der königl. preussische Kammermusicus, Lautenist Ernst Gottl. Baron 1727 in Nürnberg drucken lassen (geboren zu Breslau am 17. Febr. 1696, gestorben am 26. Aug. 1760 zu Berlin). Als berühmte L.nvirtuosen sind zu nennen: Galilei, Gauthier, Gerle, Hofer, Kohaut, Lauffensteiner, Logi, Marion de Lorme, Martin, Pelagratzky, Reggio, Roy, Scheidler, Schindler, Setzkorn, Straube, Weiss, Walter u. v. A. Aus den verschiedenen L.n, nach ihrer Grösse, entstanden zuletzt wieder ganz neue Instrumente, die jedoch sämmtlich zum L.ngeschlecht gerechnet werden müssen, und daher auch wohl unter dem Namen Lauteninstrumente begriffen, d. h. lautenähnliche Instrumente, die ihrer Natur nach mit der L. verwandt oder auch aus dieser entstanden sind, als: Theorbe, Mandora, Mandoline, Guitarre, Pandure, Pandurine u. s. w. Die Theorbe (ital.: *Tiorba*) ist eine um 1650 in Frankreich oder Italien erfundene grosse L., deutsch auch Basslaute genannt. Sie hatte im Bass acht starke und beinahe zwei Mal so lange Saiten als die eigentliche L. ausserhalb des Griffbretts, so dass also durch eine jede derselben auch nur ein Ton hervorgebracht werden konnte. Die übrigen Basssaiten auf dem Griffbrette waren zweichörig und der zweite Chor meist in die Oberoctave der ersteren gestimmt. Die höheren Saiten waren ebenfalls zweichörig, aber im Einklange gestimmt. Die Quinte, als höchste Saite, hatte nur einen Chor. Der Körper des Instrumentes war dem der L. ganz gleich, nur dass der Hals, der tieferen Saiten wegen, eine weit bedeutendere Länge hatte. — Die Mandora, eine kleine Art L., wird wie diese hinsichtlich der Ton- und Notennamen behandelt, hat auch acht Saitenchöre und die Quinte einchörig. Den obersten drei Saiten nach ist die Stimmung *E-moll*. Die ersten und tiefsten vier Saiten werden in die jedesmalige Tonart gestimmt, aus welcher das Stück geht, also ganz wie bei der L. Die offenen Saiten heissen alle in der Tabulatur *a*, und die gegriffenen Töne erst bekommen verschiedene Namen: *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, und nun wirklich alphabetisch weiter *i*, *k*, *l*, *m*, *n*, *o*. Auch dieses Instrument ist jetzt ganz ausser Gebrauch. — Die Mandoline ist ein in Italien auch jetzt noch vorkommendes, lautenartiges Instrument. Man unterscheidet die neapolitanische und die mailändische Mandoline. Die erstere hat meistens vier doppelchörige

Saiten, die in *gg*, eingestrichen *dd*, *aa* und zweigestrichen *ee* gestimmt sind. Das zweigestrichene *e* besteht aus zwei schwachen Darmsaiten, sogenannten Quinten; das *a* aus zwei Stahlsaiten; das *d* aus zwei Messingsaiten, deren jede aus zwei schwachen zusammengedreht ist, und das *g* aus Darmsaiten mit Silberdraht übersponnen. Die mailändische Mandoline aber hat fünf Doppelchöre, die in *gg* (beide übersponnen), eingestrichen *cc*, *aa*, zweigestrichen *dd* und *ee* gestimmt sind. Uebrigens hat man auch nur einchörig bezogene Mandolinen. Gespielt werden sie alle mit einem Plectrum (d. i. ein Werkzeug, womit die Instrumentenspieler die Saiten ihres Instrumentes reissen, oder besser schlagen) und einem Finger der rechten Hand. Da die neapolitanische Mandoline ganz die Stimmung der Violine hat, so bediente man sich in Ermangelung eines Mandolinenspielers bei Opernaufführungen der Violine, indem man die Noten *pizzicato* spielte und diese an sich hielt wie die Mandoline. Im Italienischen heisst die Mandoline Mandola, aber auch Mandora, und daher kommt wohl jene Verwechselung und Gleichstellung mit der Mandora. Die Guitarre, Kithara, Chitarra (ital.) hat wohl fälschlich ihren Ursprung der L. zu verdanken; sie stammt vielmehr von der alten Zither, die aus dem Morgenlande zuerst nach Spanien kam, wo sie sehr cultivirt wurde, und sich dann in Italien, Frankreich und Deutschland einbürgerte. Die Stimmung ist: *E*, *A*, *d*, *g*, *h*, *e*. Eine Abart ist die Guitarre d'amour, Bogen-, auch Knie-Guitarre genannt, weil sie nicht *pizzicato*, sondern mit einem Bogen gespielt wird. — Die Pandura, auch Pandora, ist eine kleine L., ähnlich der Mandoline. Die Pandurina ist eine kleinere Mandora. Th. R.

Lautenclavicymbel oder Lautenclavier, s. Fleischer.

Lauteninstrumente, s. Laute.

Lautenist, auch wohl Lautist, Bezeichnung für den, der die Laute spielt, Virtuose auf der Laute ist.

Lautenmacher (französ.: *luthier*) heisst in Niederdeutschland und Frankreich noch jetzt jeder Geigen- (und Guitarren-) Fabrikant.

Lautensack, Paul, deutscher Organist und Musikschriftsteller, geboren 1478 in Bamberg, starb 1561 als Organist in Nürnberg. Seine vielen Schriften über Musik verschafften ihm einen in seiner Zeit weitverbreiteten Ruf. Er soll auch tüchtiger und geschätzter Maler gewesen sein.

Lautenschläger, alte und auch vulgär gebliebene Bezeichnung für Lautenist.

Lautentabulatur, s. Laute und Tabulatur.

Lautenzug nannte man eine mechanische Vorrichtung, die man früher an Clavieren und Fortepianos häufig anbrachte, um dem Tone derselben einen lautenartigen Charakter zu verleihen. Diese Vorrichtung bestand in einem Zuge, der vermittelst eines neben der Claviatur angebrachten Knopfes regiert wurde. Bei den Clavieren (Clavichords) schoben sich, sobald dieser Knopf angezogen (oder auch gedrückt) wurde, schmale Stückchen Blech, die oben mit Leder überzogen waren, hinter den Tangenten unter die Saiten, in Folge dessen der Ton zwar gedämpft wurde, aber gleichwohl noch nachklang. Bei den Fortepianos legten sich vermittelst desselben Zuges feine wollene Fransen auf die Saiten und verursachten eine ganz besondere, etwas klirrende Art der Dämpfung. Im 18. Jahrhundert war diese Spielerei ungemein beliebt und durfte an fast keinem Claviere fehlen.

Lauterbach, H. Gustav, vortrefflicher deutscher Musikpädagoge, geboren am 24. Novbr. 1842 zu Breslau, war der Sohn eines die Violine ziemlich gut spielenden Buchbindermeisters, der einst als Geselle mit Joh. Strauss in die Fremde gegangen war. Als Chorschüler des Cantors und Musikdirektors G. Siegert an der St. Bernhardinkirche, später als Vorsänger im Hospital zum heil. Geist, empfing L. den ersten musikalischen Unterricht und übte autodidaktisch auf Clavier und Violine fleissig weiter. Einiger Unterricht im Orgelspiel unter Schönfeld und in der Composition unter Dr. Baumgart gab ihm auch für die Folge die nöthigen Fingerzeige, um selbstständig weiter zu stu-

diren. Als Musiklehrer schuf er sich seit 1862 einen immer bedeutenderen Wirkungskreis in Breslau und ist seit 1875 als Leiter des gut renommirten Felsch'schen Musikinstitutes mit hervorragendem Erfolge innerhalb eines grossen Schülerkreises pädagogisch thätig. Von seinen Compositionen, bestehend in Clavierwerken und Liedern, ist das meiste noch nicht im Druck erschienen.

Lauterbach, Johann Christoph, einer der ersten jetzt lebenden Geiger, wurde am 24. Juli 1832 zu Culmbach in Baiern geboren. Von 1839 an besuchte er die Schule in Würzburg, später das dortige Gymnasium. Neben der wissenschaftlichen Ausbildung genoss er guten musikalischen Unterricht bei J. Bratsch und dem bekannten Professor Fröhlich, wodurch sein Hang zur Tonkunst genährt wurde und der Entschluss zur Reife kam, sich ausschliesslich derselben zu widmen. Im J. 1850 ging L. nach Brüssel, wo er Schüler Bériot's ward und theoretischen Unterricht bei Fétis nahm. Bereits 1851 erhielt er beim Concurs am Conservatorium als Ehrenpreis die goldene Medaille und wurde kurz darauf während der längeren Abwesenheit des Professor Léonard mit der Vertretung desselben als Violinlehrer betraut. Im J. 1853 folgte L. nach mehreren Concertreisen in Belgien, Holland und Deutschland einem Rufe nach München als dirigirendes Mitglied der königl. Kapelle und Lehrer des Violinspiels am königl. Conservatorium. Als 1860 der erste Concertmeister der königl. Kapelle in Dresden, Karl Lipinski, gestorben und nachdem in dessen Amt der Concertmeister Franz Schubert eingerückt war, erhielt L. 1861 diese erledigte Stelle. Nach der Pensionirung seines Collegen ward er 1873 zum ersten Concertmeister designirt. Seit 1861 fungirt L. auch mit segensreichem Erfolg als Lehrer des höheren Violinspiels am Dresdener Conservatorium für Musik. Zahlreiche Kunstreisen haben dem in Dresden beim Hofe und Publikum, sowie bei den Kunstgenossen ausserordentlich beliebten Künstler einen Weltruf verschafft. In England trat er während der Saisons 1864 und 1865 mit grossem Erfolg auf. Glänzend verlief eine Reise nach Paris, wo L. im letzten Tuillerienconcert am 23. April 1870 spielte und von Napoleon III. eine goldene Dose mit Diamanten besetzt erhielt. Reiche Lorbeeren erntete der Künstler 1872 in Wien und 1875 in Kopenhagen. Ihn schmücken die Ritterkreuze des königl. sächsischen Albrechts-, des Sachsen-Ernestinischen Haus-, des Franz Joseph- und des Wasaordens. — Bei vollster Beherrschung der Technik seines Instrumentes ist L. stets bestrebt, den Inhalt des von ihm auszuführenden Kunstwerkes mit Durchgeistigung zur vollen Geltung und zum klaren Verständniss des Hörers zu bringen. Sein Vortrag und Ton, letzterer unterstützt durch einen herrlichen Straduarius, sind in allen Theilen ebenmässig abgerundet und halten sich stets in den Grenzen maassvollster Schönheit. Auch als Quartettspieler bietet L. im Verein mit Ferd. Hüllweck, Louis Göhring und Friedr. Grützmacher dem Dresdener Publikum stets harmonisch abgerundete Leistungen. Nicht minder erfolgreich wirkt er in seiner Stellung als Concertmeister, was um so mehr anzuerkennen ist, als die modernen Geigenvirtuosen meist derartige Stellungen verschmähen, um ein immerwährendes Wanderleben zu führen. Mehrere Salonstücke für Violine von seiner Composition, die bei Röser in Würzburg, Heinze in Leipzig und Pohle in Hamburg erschienen sind, lassen den geschmackvollen und tüchtig gebildeten Musiker erkennen.

Lautist, s. Lautenist.

Lavaine, Ferdinand, französischer Componist, geboren um 1810 in Lille, trat von 1833 an als Tonsetzer auf, zunächst mit einigen Claviersachen, dann aber mit mehreren Sinfonien, Ouverturen und dem Oratorium »*La fuite en Egypte*« (1835). Im J. 1836 führte er seine Oper »*Une matinée à Cayenne*« und 1840 ein Melodram »*Artus et Rikemer*«, beide mit Erfolg vor und versuchte sich dann weiter hauptsächlich in der Kirchenmusik. Später wurde er Professor am Conservatorium zu Lille und hat von seinen Claviercompositionen in die 70 Nummern verschiedener Gattung erscheinen lassen.

Lavigna, Vincenzo, italienischer Operncomponist, geboren um 1780 zu Neapel, bildete sich im dortigen *Conservatorio della pietà de' Turchini* zu einem tüchtigen Tonkünstler heran. Auf Paesiello's Empfehlung gelangte seine Erstlingsoper »*La muta per amore*« 1802 im Scalatheater zu Mailand mit ausgezeichnetem Erfolge zur Aufführung. In Folge dessen liess sich L. in Mailand als Gesanglehrer nieder und erhielt an dem genannten Theater den Posten als Accompagnateur. Schnell liess er nun mit mehr oder weniger Glück andere Opern folgen, so: »*L'idolo de se stesso*« (1804), »*L'impostore avvilito*« (1806), »*Il Coriolano*« (1808), »*Di posta in posta*« (1809), »*Zaïra*«, »*Orcamo*« und »*Chi s'è visto, s'è visto*« (1810). L. starb um 1837 in Mailand.

Lavoix, Henri (Marie), französischer Musikgelehrter, geboren 1846 in Paris, erhielt seinen musikalischen Unterricht von Henri Cohen, widmete sich bald vorwiegend der Kritik und dem geschichtlichen Studium und wurde 1866 in der National-Bibliothek angestellt. L. ist hauptsächlich als Mitarbeiter der »*Revue et Gazette musicale de Paris*« thätig gewesen, hat jedoch auch zahlreiche musikalische Beiträge für andere Zeitschriften geliefert, z. B. »*Art musical*«, »*Chronique musicale*«, »*Journal officiel*«, »*Illustration*«, »*Revue contemporaine*« und »*Revue de France*«. Als selbstständige Arbeiten veröffentlichte er: »*Les traducteurs de Shakespeare en musique*« (Die musikalischen Bearbeiter Shakespeare's) als Broschüre (8° Paris, 1869); »*La musique dans la nature*« (die Musik in der Natur) 1873; »*La musique dans l'imagerie du moyen-âge*« (die Musik auf den Bildwerken des Mittelalters) gr. 8° 1875. L. bereitet gegenwärtig (1876) die Herausgabe eines Werkes vor, welches bei dem Concurs Bardin im J. 1875 prämiirt wurde und den Titel führt: »*Histoire de l'instrumentation depuis le VI. siècle jusqu'à nos jours*«. W.

Lawes, William, englischer Componist, geboren um 1585 zu Salisbury, erhielt seine musikalische Ausbildung durch Coperario und fand Anstellung im Kirchenchor zu Chichester, dann, 1602, in der königl. Kapelle. Karl I. installirte ihn 1611 bei der königl. Kammermusik, und nun begann L., sich auch als Componist zur Geltung zu bringen. Die englische Revolution führte ihn in das königl. Heer, und er fand 1645 bei der Belagerung von Chester seinen Tod. Berühmt waren besonders seine zahlreichen Fantasien für Viola da Gamba, Orgel und andere Instsumente, von denen viele auch in später erschienenen Sammlungen Aufnahme gefunden haben. Mit seinem Bruder Henry L. (s. weiter unten) hat er auch eine Reihe von Psalmen dreistimmig in Musik gesetzt, welche gesammelt 1648 in London erschienen. — Dieser Bruder, geboren 1600 zu Salisbury und gleichfalls von Coperario gebildet, trat 1625 in die Kapelle Karl's I. und beschäftigte sich nach Auflösung derselben durch die englische Revolution mit Unterrichtsertheilung. Nach der Restauration wieder Mitglied der königl. Kapelle, starb er bald darauf am 21. Octbr. 1662 zu London. Wie sein Bruder war er als Tonsetzer in England berühmt, obwohl Hawkins und Burney später den Werth seiner Productionen stark anzufechten sich veranlasst sahen. Psalmenmelodien, Anthems, zwei- und dreistimmige Songs u. s. w. von ihm sind im Druck erschienen, seine Musik zu Milton's »Comus« und zu einigen sogenannten Masquen jedoch Manuscript geblieben.

Layolle, François, französischer Tonkünstler, lebte gegen Ende des 15. Jahrhunderts als Organist zu Lyon. Melodien von ihm in einer 1530 bis 1540 gedruckten Sammlung befinden sich auf der Bibliothek in Zwickau. — Bekannter ist sein wahrscheinlicher Sohn, Aleman L., der ebenfalls in Lyon angestellt war, um die Mitte des 16. Jahrhunderts aber einen längeren Aufenthalt in Florenz hatte, von dem er schliesslich in seine Vaterstadt zurückgekehrt zu sein scheint. Von ihm: »*Chansons et voix de ville à 4 voices*« (Lyon, 1561). Vgl. Verdier, »*Bibl.*«.

Lay oder Lai, s. Lais.

Lays, François, berühmter französischer Tenorsänger, geboren am

14. Febr. 1758 in einem Dorfe der Gascogne, erhielt seinen musikalischen Unterricht als Chorknabe des Klosters zu Guaraison und begann mit 17 Jahren in Auch Philosophie zu studiren. Er kehrte aber bald in das genannte Kloster zurück, um sich der Theologie zu widmen. Dann ging er plötzlich nach Toulouse, um das Rechtsstudium anzufangen. Dort erregte jedoch seine schöne Stimme und Gesangsgeschicklichkeit ein Aufsehen, dessen Ruf bis nach Paris drang. In Folge dessen 1779 dorthin berufen, debutirte er mit grossem Erfolge und wurde an der Grossen Oper engagirt. Sein Ruhm daselbst wuchs immer mehr, und Reichardt, der ihn hörte, fand, dass er den berühmten David selbst im Ausdruck überträfe. Erst 1822 entsagte er der Bühne und starb am 30. März 1831 in einem Landhause bei Angers. Als Darsteller ist er unbedeutend gewesen. Am Pariser Conservatorium fungirte er von 1795 bis 1799 und dann wieder von 1819 bis 1826 als Professor des Gesangs; von 1801 bis 1815 war er auch in der Kapelle Napoleons als Sänger angestellt gewesen.

Lazzarini, Gustavo, hervorragender italienischer Tenorsänger, geboren um 1765 zu Padua (oder Verona), debutirte 1789 mit sehr gutem Erfolge zu Lucca in der Aulidischen »Iphigenia« von Zingarelli und sang mit demselben Glück 1794 zu Mailand den Artaserse desselben Componisten und den Demofoonte von Portogallo. Sein Talent hielt sich ebenbürtig mit dem der grossen Künstler seiner Epoche, der Grassini und Marchesa, neben denen nur wenige Künstler zu bestehen vermochten. Nachdem er noch auf anderen bedeutenden Bühnen Italiens aufgetreten, war er 1798 abermals in Mailand engagirt und sang mit Crescentini und der Riccardi in »*Gli Orazi*« von Cimarosa und im »Meleagro« von Zingarelli. Von 1801 bis 1803 gehörte er der *Opera buffa* in Paris an, wo man seine Stimme zwar im Niedergang begriffen, aber seine Kunst zu singen und sein musikalisches Wesen unvergleichlich fand. Er hat auch zwei Sammlungen italienischer Arietten und ein Pastorale mit Clavierbegleitung componirt und herausgegeben.

Lazzi (italien.) nennen die Italiener die extemporirten Scherze und Possen der komischen Sänger und Schauspieler, sowie überhaupt alle Witze und Spässe.

Leach, englischer Kirchencomponist um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, von dessen Arbeit Sammlungen von Hymnen, Psalmen, Tunes und Anthems zu London im Druck erschienen sind.

Leal, Miguel, portugiesischer Kirchencomponist, der 1645 als Mönch zu Alcobaca in den Cisterciensererden trat und zuletzt Prior eines Klosters in Lissabon war, soll nach Machado, »*Bibl. lusit.*« III. p. 474, u. A. eine Messe für neun Chöre hinterlassen haben, die hoch im Ansehen stand.

Le Bailli du Roullet, s. Roullet.

Lebègue, s. Begue, Nicolas Antoine le.

Lebert, Sigmund, Professor am Conservatorium zu Stuttgart, hat mit Dr. Ludw. Stark herausgegeben: »Grosse theoretisch-praktische Clavierschule für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Clavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung« (2. Aufl. 3 Thle., Stuttgart, 1862 und 1863), ein hervorragend bedeutendes Werk.

Lebeuf, Abbé Jean, französischer Kirchensänger und vortrefflicher Musikschriftsteller, geboren am 6. März 1687 zu Auxerre und gestorben ebendaselbst als Canonicus und Untercantor an der Kathedrale am 10. April 1760, hat als einfacher, bescheidener Gelehrter nichts von seinen Lebensumständen verlauten lassen, so dass man nur noch weiss, dass er 1740 von der Akademie der Inschriften und schönen Künste zum Mitglied gewählt worden war. Papst Benedict XVI. war so entzückt von L.'s Buche: »*Martyrologie d'Auxerre*«, dass er den Verfasser nach Rom einladen liess, woran sich derselbe aber durch seinen schlechten Gesundheitszustand verhindert sah. Er hat an 180 Dissertationen und andere Werke über verschiedene Gegenstände des allgemeinen Wissens

verfasst und musikalisch ausser vielen Abhandlungen über Choralgesang, dessen Notation, die Orgel, die Composition u. s. w. auch ein »*Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique etc.*« (Paris, 1741) geschrieben.

Leblanc, französischer Violinist und Componist, geboren um 1750, war zuerst Orchesterchef am *Théâtre comique et lyrique* in Paris, 1791 an dem der *jeunes artistes* und wurde bald darauf am *Théâtre d'émulation* als Componist angestellt, welchen Posten er bis 1801 inne hatte. Von da an kam er in seinen äusseren Umständen immer mehr zurück, so dass er sich mit einer zweiten Violinistenstelle in einem Theater dritten Ranges begnügen und endlich als Notenschreiber sein Leben fristen musste, bis ihn in sehr hohem Alter der Tod erlöste. Seine ersten, sehr talentvollen Compositionen schienen ihm eine glücklichere Laufbahn zu versprechen, denn sie hatten den besten Erfolg. Da er jedoch nur für untergeordnete Theater, mangelhafte Kräfte und triviale Zwecke zu schreiben hatte, so vergeudete er seine Naturgaben und Kenntnisse handwerksmässig immer mehr. Ausser vielen Musiken zu Pantomimen, Melodramen, Ballets u. s. w. für die meisten Pariser Boulevards-Theater, sind von seinen zwei- und dreiaktigen Opern zu nennen: »*La noce béarnaise*« (1787 überaus beifällig gegeben), »*Gabrielle et Paulin*«, »*La folle gageure*«, »*Rosine et Zélie*«, »*Le berceau de Henri IV.*« und »*Nicodème dans la lune*«.

Leblond, Gaspard Michel, gelehrter französischer Abbé und Musikschriftsteller, geboren am 24. Novbr. 1738 zu Caën in der Normandie, kam nach Paris, wurde daselbst an der *Bibliothèque Mazarine* als Custos angestellt und in die Akademie aufgenommen. Er starb am 17. Juni 1809 zu l'Aigle. Von seinen gelehrten Arbeiten berühren das Musikgebiet die »*Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck*« (Paris, 1781), eine Compilation dessen, was für und gegen Gluck in Paris geschrieben worden ist.

Leborne, Aimé Ambroise Simon, belgischer Tonkünstler und Operncomponist, geboren am 19. Decbr. 1797 zu Brüssel, war der Sohn eines Schauspielers und besuchte die Schule zu Versailles, wo er auch Musikunterricht genoss. Daselbst wiederholt prämiirt, trat er 1811 als Alumnus in das Pariser Conservatorium und studirte unter Berton Harmonielehre, unter Cherubini Contrapunkt und Composition. Im J. 1818 trug er den zweiten und zwei Jahre später beim *Institut de France* den ersten Compositionspreis davon, in Folge dessen er von 1821 bis 1823 als Pensionär der Regierung die statutenmässige Studienreise durch Italien und Deutschland unternahm. Nach Paris zurückgekehrt, widmete er sich hauptsächlich der dramatischen Composition und brachte 1828 an der *Opéra comique* ein dreiaktiges Werk zur Aufführung, das jedoch nicht gefiel. Dagegen componirte er einige reizende Einlagestücke zu Carafa's Oper »*La violetta*« in demselben Jahre. Im Juni 1833 liess L. die zweiaktige Oper »*Cinq ans d'entr'acte*« und 1838 die einaktige »*Lequel*« in Paris aufführen. Schon 1816 war er zum Coadjutor und 1820 zum wirklichen Professor der Solfeggienklasse des Pariser Conservatoriums ernannt worden. Im J. 1836 folgte er Reicha als Professor der Composition an demselben Institute. Ausserdem war er seit 1829 Direktor und Custos der Copialien der Grossen Oper und seit 1834 Bibliothekar der königl. Kapelle. Er gehört unter die verdienstvollsten Lehrer des Conservatoriums und übte alle die guten, praktischen Traditionen der italienischen Schule aus, wie sie Cherubini festgestellt hatte. In dieser Weise bildete er viele tüchtige Schüler aus, von denen nicht wenige Preise in den Concerten der Anstalt erlangten.

Leboue, Charles Joseph, französischer Violoncellovirtuose und Componist, geboren am 22. Decbr. 1822 zu Besançon, kam ziemlich gut vorgebildet 1840 auf das Pariser Conservatorium, wo ihn Franchomme im Violoncellospiel und Halévy in der Composition unterrichteten. Bei der öffentlichen Preisbewerbung von 1842 erhielt er den ersten Preis im Violoncellospiel, ein Jahr später den zweiten und dann den ersten Preis in der Harmonielehre und zwei

Accessits im Contrapunkt. Von 1844 bis 1848 war er Orchestermitglied der Grossen Oper, nachdem er schon 1842 als ausübendes Mitglied in die Gesellschaft der Conservatoireconcerte aufgenommen worden, deren Sekretär er von 1856 bis 1860 war. Er ist auch der Begründer der *Soirées de musique classique*, die er zu hoher Blüthe brachte. Componirt und veröffentlicht hat er zahlreiche Fantasien und Melodien für Violoncello, Trios mit Pianoforte und Violine, Duos, Nocturnes, Fantasien und andere Sachen für Violine und Violoncello und endlich eine gute Violoncelloschule.

Lebreton, s. Breton, Joachim le.

Lebrun, Jean, ausgezeichneter französischer Hornvirtuose, geboren am 6. April 1759 zu Lyon, war der Sohn eines Musikliebhabers und wurde deshalb schon früh mit den Regeln der Kunst bekannt gemacht. Mit Vorliebe wandte er sich den Hornstudien zu und war mit zwanzig Jahren ein durchaus fertiger Bläser. Seit 1783 in Paris, vervollkommnete er sich noch mehr unter der Leitung Rodolphe's und weiterhin Punto's. Vielleicht niemals vorher hat ein Hornist eine ähnliche Lippenkraft, eine so sichere Embouchure, einen so reinen Ton und eine staunenswerthere technische Fertigkeit entwickelt wie L. Von 1786 bis 1792 war er erster Hornist im Orchester der Grossen Oper und begab sich dann der Revolutionswirren wegen nach England, um von dort aus in die königl. Kapelle in Berlin zu treten. Im J. 1802 nahm er Urlaub, um auf Concertreisen den Rhein, Holland und Belgien zu besuchen, wo überall seine Virtuosität bewundert wurde. Nach der Schlacht bei Jena, 1806, verliess er Berlin und ging nach Paris zurück. Sein bizarres Wesen, gepaart mit Anmaassung und Ueberhebung, war die Ursache, dass er hier weder Freunde gewann, noch eine Stellung fand. Gänzlich zurückgekommen, gab er sich selbst 1809 den Tod. Er ist der Erfinder des Dämpfers für Horn, mit welchem er herrliche Wirkungen im Adagio erzielte. Componirt hat er einige überaus schwierige Hornconcerte, die er allein vorzutragen vermochte.

Lebrun, Louis Sebastien, französischer Operncomponist, Sänger und Gesanglehrer, geboren am 10. Decbr. 1764 in Paris, kam mit sieben Jahren als Chorknabe an die Notredame-Kirche und erhielt in der Maitrise derselben Musik- und Compositionsunterricht. Nach zwölfjährigen Studien an dieser Schule wurde er 1783 Kapellmeister an der Kirche St. Germain-l'Auxerrois, welches Amt er auf Zureden seiner Freunde nach drei Jahren aufgab, um als Tenorsänger zur Bühne zu gehen. Als Polynices in Sachini's »*Oedipe à Colone*« debutirte er 1787 in der Grossen Oper und wurde engagirt. Von 1791 bis 1799 gehörte er dem *Théâtre Feydeau* an, machte aber auch hier kein besonderes Glück und trat zur Grossen Oper zurück, von der, wie überhaupt vom Theater, er 1803 Abschied nahm. Er erhielt eine der vier Gesanglehrerstellen der Grossen Oper, und Napoleon stellte ihn 1807 als Sänger und drei Jahre später als Gesangdirektor seiner Kapelle an. Wie als Sänger, so zeigte L. auch als Componist ein nur untergeordnetes Talent, und wenn von seinen vierzehn komischen Opern einige einen bedeutenden Erfolg hatten, wie »*L'astronome*«, »*Marcellin*«, »*Le rossignol*«, »*Emilie et Melcour*«, »*Le maçon*», »*Le petit matelot*» und »*Le bon fils*», so verdankt er dies lediglich günstigen äusseren Umständen. Auch für die Grosse Oper schrieb er einige Partituren, die jedoch nicht zur Aufführung gelangten. Ausserdem lieferte er noch eine Sammlung von Romanzen, dreistimmigen Messen mit Streichquartettbegleitung und andere Kirchenstücke, unter denen ein *Te deum* hervorragt, u. s. w. L. starb am 27. Juni 1829 zu Paris.

Lebrun, Ludwig August, der vielleicht grösste Oboevirtuose des 18. Jahrhunderts, geboren 1746 zu Mannheim, hatte 1767, als er mit einem Jahrgehalte von 1500 Gulden in die kurfürstl. baierische Kapelle in München kam, schon bedeutenden Ruf, der zum Weltruhm wurde, als er von 1775 an mit seiner Gattin Francisca (s. weiter unten) grosse Kunstreisen durch Deutschland und bis nach Italien, Frankreich und England unter beispiellosem Erfolge unter-

nahm. Die grossartigsten Triumphe erlebte er in London (1781) und in Paris (1784). Bei einem zweiten Besuche in Berlin erkrankte er lebensgefährlich und starb daselbst am 16. Decbr. 1790 an einer Leberentzündung. Componirt und veröffentlicht hat er zwölf Trios für Oboe, Violine und Bass, Duos für zwei Flöten und sieben Concerte für Oboe mit Orchesterbegleitung. — Seine Gattin, Francisca L., geborene Danzi, eine Schwester des Componisten dieses Namens, war eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen ihrer Zeit. Geboren 1756 zu Mannheim und mit einer bemerkenswerth reinen und umfangreichen Stimme begabt, die mit Leichtigkeit das dreigestrichene *f* erreichte, erhielt sie ihre Ausbildung durch ihren Vater Innocenz Danzi, einem Violoncellisten der Mannheimer Hofkapelle, und durch ihren schon erwähnten Bruder Franz. Schon 1771 konnte sie ihr Debut machen, und alsbald war sie auch der gefeierte Liebling des Hofes und des Publikums von Mannheim, der alle Grössen neben sich verdunkelte. Seit 1775 mit L. verheirathet, sang sie 1778 im Scalatheater zu Mailand in einer Oper von Salieri mit noch nicht dagewesenem Erfolge. Nicht minder wurde ihr 1781 und 1783 in London gehuldigt. Zwei Jahre darauf sang sie einen Winter hindurch in München und begab sich dann wieder nach Italien, um in Venedig und Neapel sich wahrhaft verherrlicht zu sehen. Während der Jahre 1788 und 1789 trat sie wieder in München auf und zwar im »Idomeneo« von Mozart, in der »Armida« von Prati und in »Castor und Pollux« von Vogler. Im Decbr. 1790 kam sie nach Berlin und der König selbst engagirte sie auch für den Carneval 1791. Aber in Folge des sie tief erschütternden Todes ihres Gatten erkrankte sie selbst und starb am 14. Mai 1791. Ihr Gesang war nach dem Urtheil aller Zeitgenossen das Schönste, was man nur hören konnte, und mit allen Vorzügen einer vollendeten Schule verband sie eine künstlerisch schöne Darstellung. Dabei war sie auch eine fertige Clavierspielerin und angenehme Componistin, wie Clavierstücke, Duos und Trios von ihr, die im Druck erschienen sind, beweisen. Sie hatte mit L. zwei Töchter: 1) Sophie L., geboren am 20. Juni 1781 zu London, eine ausgezeichnete Clavierspielerin, die auf Kunstreisen durch Frankreich, Deutschland und Italien Ruhm erntete und 1799 den Clavierbauer Dülken in München heirathete. S. Dülken. 2) Rosine L., geboren zu München am 13. April 1785, studirte unter Leitung ihres Oheims, des Kapellmeisters Danzi, Clavierspiel und Gesang. Als dramatische Sängerin begann sie bereits Glück zu machen, als sie 1801 einen Hofschauspieler heirathete und nun selbst ausschliesslich zum Schauspielfach überging.

Lecarpentier, Adolphe Clair, französischer Claviercomponist und Musiklehrer, geboren am 17. Febr. 1809 zu Paris als Sohn eines Musikers, wurde 1818 in das dortige Conservatorium gebracht, wo ihn u. A. Lesueur in der Composition und Fétis im Contrapunkt unterrichteten. Nach Beendigung seiner Studien widmete er sich dem Clavierunterricht und der Composition und hat eine Unmasse von instructiven Stücken für Anfänger, Hunderte von Bagatellen über Opernthemen, eine Clavierschule und auch eine Harmonielehre verfasst und veröffentlicht. Er starb im Juli 1869 zu Paris.

Leccio Scozzese, Agostino **di,** italienischer Componist des 16. Jahrhunderts, von dessen gedruckten Arbeiten die königl. Bibliothek in München besitzt: »*Canzonette napolitane a* 3, 4, 5 *voci*« (Venedig, 1579).

Lecerf, Justus Amadeus, tüchtiger deutscher Componist, geboren am 23. Juni 1789 zu Rosendorf bei Weissenfels, empfing in Leipzig den ersten Clavierunterricht und hatte dann Moritz Berger und später Aug. Eberh. Müller zu Lehrern. Im J. 1809 begann er auf der Universität Leipzig die Rechte zu studiren und wurde 1815 Advocat und Notar, welche Laufbahn er verliess, um bei Th. Weinlig in Dresden Musiktheorie und 1816 bei Reicha in Paris die höhere Composition zu studiren. Ein Jahr später ging er als Musiker nach Schlesien, lebte von 1820 bis 1822 wieder in Paris und kehrte endlich nach Dresden zurück. Im J. 1825 folgte er einem Rufe als städtischer Musik-

direktor nach Aachen, begab sich von dort 1829 nach Berlin und liess sich 1843 dauernd als Musiklehrer in Dresden nieder. Man kennt von ihm ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, eine Motette »Des Lebens Tag ist schwer«, einige Sonaten und Walzer für Clavier, einen deutschen Volkshymnen-Marsch für Orchester, das 1846 in Dresden aufgeführte Singspiel »Jery und Bätely«, Text von Goethe, Gesänge und Gesangübungen für die Jugend u. s. w.

Lecerf de la Vieville, Jean Laurent, französischer Dilettant und Musikschriftsteller, Herr von Fresneuse, Siegelbewahrer des Parlaments der Normandie, geboren 1674 zu Rouen und gestorben ebendaselbst am 10. Novbr. 1710, war ein enthusiastischer Bewunderer Lully's und begann in Folge dieser Verehrung gegen den Abbé Raguenet, der in seiner 1702 erschienenen Schrift »*Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique*« den Ersteren vor den Letzteren den Vorzug gegeben hatte, einen Federkrieg, in dem er freilich nicht immer glücklich in seiner Vertheidigung der französischen Musik gewesen ist. Die erste darauf bezügliche Schrift führt den Titel: »*Comparaison de la musique italienne et de la musique française etc.*« (Brüssel, 1704), welcher 1705 und 1706 noch zwei andere folgten.

Lechner, Leonhard, hervorragender und fruchtbarer Componist aus dem Tyroler Etschlande, war von etwa 1570 bis 1594 in der freien Reichsstadt Nürnberg angestellt und wurde hierauf Componist und Kapellmeister des Herzogs von Würtemberg. Die Münchener Bibliothek bewahrt mehrere seiner Werke, und andere zeigt Draudius in der *Bibl. class.* an. Es sind: »*Motectae sacrae* 4, 5 *et* 6 *vocum, ita compositae, ut non solum viva voce commodissime cantari, sed etiam ad omnis generis instrumenta optime adhiberi possint. Addita est in fine motecta octo vocum, ad duos choros, eodem autore*« (Nürnberg, 1575); »*Sanctissimae virginis Mariae canticum, quod vulgo Magnificat inscribitur, secundum* 8 *vulgares tonos, quatuor vocum*« (Nürnberg, 1578); »*Sacrarum cantionum* 5 *et* 6 *vocum lib. I et II*« (Nürnberg, 1581); »*Epithalamium* 24 *vocum*« (Nürnberg, 1582); »*Harmonia panegyrica etc.* 6 *voc.*« (Ebdas., 1582); »*Harmoniae miscellae cantionum sacrarum ab exquisitissimis aetatis nostrae musicis, cum* 5 *et* 6 *vocibus concinnatae, pleraeque omnes novae, nec dum in Germanis typis scriptae, nunc autem editae studio etc.*« (Ebdas., 1583); 5- und 6stimmige Messen nebst einigen Introitus (Ebdas., 1584); »*Regnardi tricinia*«, nebst deutschen Vilanellen von 3 Stimmen (2 Theile, Ebdas., 1586); »*Septem psalmi poenitentiales sex vocibus compositi*« (Ebdas., 1587); »Die Passions-Historie nach dem alten lateinischen Kirchen-Choral mit 4 Stimmen componirt« (Ebdas., 1594) u. s. w.

Léchopié, Pierre Martin Nicolas, französischer Componist und Musiklehrer, geboren am 5. Septbr. 1771 zu Senlis, bildete sich musikalisch in Paris unter der Leitung Schmitt's und Boutroy's auf dem Clavier wie in der Composition aus und nahm dann in seiner Vaterstadt die Organistenstelle an, zugleich als Musiklehrer wirkend. Im J. 1845 war er noch am Leben. Von seiner Composition erschienen in Paris viele Duos und Sonaten für Pianoforte und Violine, einige Tänze u. s. w.

Leclair, s. Clair, Jean Marie le.

Leclerc, ausgezeichneter französischer Flötenvirtuose des 18. Jahrhunderts, Sohn eines Clavierfabrikanten zu Paris, war daselbst 1739 im Orchester der Grossen Oper angestellt und 1752, wo er auch in England concertirte, gefeiert. Nach Fétis soll L. der Componist der Oper »*Glaucus et Scylla*« gewesen sein und nicht, wie Laborde angiebt, der Violinist Jean Marie le Clair (s. d.).

Leclerc, Jean Baptiste, französischer Dilettant und Musikschriftsteller, geboren um 1755 zu Chalonne, war zu Anfang der französischen Revolution Conventsmitglied in Paris gewesen, musste aber als solches, um der Achtserklärung und dem Prozesse zu entgehen, flüchtig werden und entwarf in der unfreiwilligen Zurückgezogenheit vom Staatsleben ein grosses musikalisches Werk, dessen moralischen Theil er 1795 vollendet hatte und ein Jahr später als Deputirter des Maine- und Loire-Departements der gesetzgebenden Ver-

sammlung vortrug, um von den darin enthaltenen Vorschlägen staatlichen Gebrauch zu erwirken. Das sehr beachtenswerthe Werk erschien hierauf unter dem Titel: »*Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement*« (Paris, 1796).

Lecocq, Charles, weltberühmter französischer Opern- und Operettencomponist der Gegenwart, der Erbe des Rufs Offenbach's, geboren 1832 in Paris, studirte am dortigen Conservatorium, besonders unter Leitung Halévy's und Benoist's und wirkte hierauf als Musiklehrer. Seit 1869 hat er als Operncomponist zum Theil auf alle Bühnen der Erde geschickt »*Le cabaret de Rambonneau*«, »*Liline et Valentin*«, »*Les prés de St.-Gervais*«, »*Le Myosotis*«, »*Ondines au champagne*«, »*Les jumeaux de Bergame*«, »*Gandolfo*«, »*Le barbier de Trouville*«, »*Le beau Dunois*«, »*Le testament de Mr. Crac*«, »*Fleur de thé*«, »*Les cent vierges*«, »*La fille de Madame Angot*«, »*Giroflé-Giroflà*«, »*La petite mariée*«, »*Le pompon*«. In seltener Weise haben besonders die letztgenannten allgemeine Popularität errungen, und in der That strotzen dieselben von reicher, leicht fasslicher Melodik, eleganten Harmonien und frappanten Rhythmen, wie sie denn auch ein hervorragendes Geschick in der Behandlung des musikalischen Buffostyls zeigen. L. hat auch eine Anzahl französischer Romanzen und Clavierstücke componirt und herausgegeben, von denen Mehreres in Frankreich nicht minder beliebt geworden ist.

Lecomte, J. L. M., französischer Gelehrter, geboren 1774 in Romorantin, war Mitglied der historischen Akademie in Paris und hat auch einige gute Werke über Geschichte und Theorie der Musik geschrieben. In selbstständigen Schriften behandelte er die Musik der Kelten und der Griechen, den ambrosianischen und gregorianischen Gesang, die syrische und die arabische Musik, das Leben Glarean's, die antike Musik vom Gesichtspunkte der Geschichte und der Philosophie, die Principien der Melodie und Harmonie, auf die Schwingungen zurückgeführt, und die Erfindung Scheibler's, um mit Genauigkeit Musikinstrumente zu stimmen. Hochbetagt starb L. als Neunziger um 1864 in Paris.

Leçons oder Exercices (französ.), Uebungsstücke, Handstücke.

Le Coq, auch Lecoick geschrieben, s. Coick.

Le Couppey, Félicien, französischer Claviercomponist, geboren in Paris am 14. April 1814, machte seine Studien am dortigen Conservatorium und erhielt im Alter von 14 Jahren den ersten Preis im Clavierspiel, sowie zwei Jahre später den ersten Preis in der Harmonie. Im J. 1843 wurde er zum Professor der Harmonie am Conservatorium ernannt und 1848 zum Lehrer des Claviers für die Damen-Klasse. Aus dieser Klasse sind im Laufe der Jahre nicht weniger als 42 erste Preise hervorgegangen, unter ihnen die seitdem berühmt gewordene Pianistin Frau Montigny-Remaury. — Unter L.'s Claviercompositionen sind zu erwähnen ein Heft Lieder ohne Worte, betitelt: »*Chants du coeur*«. Den meisten Erfolg aber haben seine Unterrichtswerke gehabt: »*Cours de Piano élémentaire et progressif*«, »*L'art du Piano*, 50 *Etudes*, *prises dans les oeuvres des Maîtres les plus célèbres avec annotations et commentaires*« (Die Kunst des Clavierspiels, 50 Studien aus den Werken der berühmtesten Meister mit Vortrags-Bezeichnungen und Erläuterungen), »*De l'enseignement du Piano; conseils aux jeunes professeurs*« (Vom Clavierunterricht; Rathschläge für angehende Lehrer) ein Band in 12°, — Werke, die nebst vielen anderen des berühmten Clavierpädagogen nicht nur von allen öffentlichen Musikschulen Frankreichs, sondern auch von den meisten Privatlehrern mit grösstem Erfolg benutzt werden. L.

Lécureux, Théodore Marie, französischer Pianist, Organist und Componist, geboren am 1. April 1829 zu Brest, wurde von seinem Vater, der daselbst Theaterdirektor und Orchesterchef war, so erfolgreich im Clavierspiel unterrichtet, dass er bereits mit acht Jahren in Concerten mitspielen konnte. Im J. 1844 kam L. nach Paris, wo er bei Goria einen mehrmonatlichen

Clavierunterricht nahm und dann in das Conservatorium trat, in welchem Zimmermann sein Hauptlehrer war. Im J. 1848 kehrte L. nach Brest zurück, um daselbst seitdem als Organist und Musiklehrer zu wirken. Er hat eine beträchtliche Anzahl von Clavierstücken seiner Composition, meist im Salonstyl geschrieben, veröffentlicht, die einer gewissen Anmuth und Eleganz nicht entbehren.

Ledebur, Karl Freiherr **von,** eifriger Musikfreund und gewissenhafter Schriftsteller, geboren am 20. April 1806 zu Schildeiche bei Bielefeld, trieb zwar von früh auf mit Vorliebe Musik, musste aber die militärische Laufbahn verfolgen und stieg in der königl. Garde zu Berlin bis zum Rittmeister auf. Ein unglücklicher Sturz vom Pferde, der eine Lähmung des Beins hinterliess, nöthigte ihn, als Major 1852 seinen Abschied zu nehmen. Mit verdoppeltem Eifer widmete er sich seitdem dem Studium der altclassischen Musikwerke und war ein fleissiges Mitglied der Berliner Singakademie. Seine biographischen Studien alter Meister und einiger neuerer Componisten veröffentlichte er in verschiedenen Musikzeitungen und periodischen Journalen Berlins. Sein Hauptwerk ist das mit grosser Gewissenhaftigkeit und mit Sammelfleiss zusammengestellte »Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart« (Berlin, 1861). Im J. 1862 verliess L. Berlin und zog sich nach Erfurt, später nach Wiesbaden zurück.

Lederer, Joseph, deutscher Theologe, gründlicher Musikkenner und Componist, geboren 1733 zu Ziemetshausen im Herzogthum Würtemberg, starb im Octbr. 1796 zu Ulm als regulirter Chorherr des Augustinerordens und Professor in dem St. Michaelskloster daselbst und hat zahlreiche Abhandlungen und Aufsätze über musikalische Gegenstände für verschiedene Zeitschriften verfasst, ebenso die selbstständige Schrift »Neue und erleichterte Art zu solmisiren« (Ulm, 1756; 2. Aufl. 1796). Ausserdem componirte er Messen für Landkirchen und Frauenklöster, Vespern, Psalme, Magnificats und andere Kirchenstücke, einige Opern, z. B. »Die jugendlichen Rekruten« mit Text von ihm selbst (1781), ferner eine Sammlung von Vorspielen, Menuetten, Trios, Sonaten und Arien für Orgel unter dem Titel »Musikalischer Vorrath« (Augsburg, 1781) und einige Cantaten, von welchen Werken das Meiste im Druck erschienen ist.

Lederfeile ist ein abgehobeltes gerades Stück Holz, auf dessen einer Seite Sand- oder Glaspapier fest aufgeleimt ist. Dieses einfach construirte Werkzeug dient zum Abreiben der Ventile der Orgel nach der Belederung (s. d.). W.

Ledermutter (eigentlich Ledermütterchen), Mutter, Tastenschraube, Schraubenmutter ist eine aus starkem, festen, gepressten dunkelbraunen Sohlenleder vermittelst eines Durchschlägers ausgeschlagene runde oder achteckige Platte, deren Durchmesser 0,010 bis 0,012 Millimeter beträgt. Diese im Centrum fein durchbohrte Lederplatte wird auf die Messingschrauben (Väterchen), die zur Verbindung der Tasten mit den Abstracten der Orgel dienen, aufgeschraubt. Geht die Tractur (s. d.) von der Claviatur nach Oben mit Ziehwerk (s. d.), so hängen die Tasten (Claves) vermittelst der in dieselben eingeschlagenen Messingschrauben im Lederstiefelchen (s. d.). Auf diese Schraube, die durch das Stiefelchen hindurchgezogen wird, ist nun die L. aufgeschraubt. Geht aber die Tractur von der Claviatur aus nach unten mit Stecherwerk (s. d.), so befinden sich die Schraubenväterchen mit den aufgeschraubten Ledermütterchen in den Stechern unten; die Ledermütterchen stützen sich hier auf die Winkel- oder Wellenarme (s. d.). Neuerdings bohren die Orgelbauer die Ledermütterchen mit einem eigens dazu construirten Bohrer aus, was praktischer ist als das Durchschlagen. Der Nutzen der L. ist nicht gering für den Organisten. Denn durch das Drehen derselben einzig und allein ist es diesem möglich, die unregelmässigen Hebungen und Senkungen der Tasten, welche durch jähen Witterungswechsel hervorgerufen sind, abzu-

stellen und dadurch der Claviatur die normale Lage zu geben, die nöthig ist, um eine präcise Ansprache der Töne beim Orgelspiel zu erhalten. W.

Ledernägel nennt man diejenigen Nägel, mit denen die Pfeifenstöcke (s. d.) der Orgel auf der Windlade befestigt werden. Es sind dies gewöhnliche Brettnägel von 7 bis 8 Centimeter Länge; an der Spitze werden dieselben noch besonders gefeilt; ebenso werden die Ecken gebrochen. Alsdann werden auf diese Nägel mehrere Stücke Sohlenleder — ähnlich einer Ledermutter — geschoben, bis sie am Kopfe des Nagels festsitzen. So vorbereitet, werden die L. an der Spitze mit Wachs eingerieben und alsdann zum Befestigen der Pfeifenstöcke verwendet. Diese L. üben einen elastischen Druck auf den Pfeifenstock aus. Statt der L. gebraucht die neuere Orgelbaukunst zum Befestigen der Pfeifenstöcke eiserne Schrauben; letztere sind den L.n unbedingt vorzuziehen. W.

Ledersäckchen, auch Windsäckchen oder Pulpetenbeutel genannt, sind kleine, aus weichem, dehnbarem Leder verfertigte Beutel. Dieselben liegen auf dem Boden der Windlade resp. des Windkastens der Orgel und umgeben die Ziehdrähte (s. d. und Pulpeten), welche, durch das Windkastenbrett (s. d.) oder Beutelbrett gehend und an die Ventile befestigt, dazu dienen, die Ventile aufzuziehen. Diese, die Ziehdrähte umgebenden L. haben den Zweck, den Windverlust, der durch die Löcher des Windkastens, durch welche die Pulpeten gehen, stattfindet, zu verhüten. Da nach den angestellten Berechnungen aber dieser entstandene Windverlust nur gering ist, so werden die L. jetzt weniger angewandt. Statt derselben bedient man sich der Metallstreifen (s. d. und Pulpeten). W.

Lederscharnier ist ein Stück Leder, das bei der Belederung des Ventils der Orgel vorstehen bleibt; dasselbe wird an der Windladendecke festgeleimt und hält auf diese Weise das Ventil an dem einen Ende an der Decke des Windkastens fest. Zur grösseren Sicherheit wird durch das Leder noch eine Schraube gezogen. W.

Lederstiefel oder Lederschuh werden die mit Lederstreifen umleimten Enden der Orgelabstracten genannt. Dieser umleimte Lederstreifen lässt zwischen Abstracte und Leder einen engen Raum frei, der nur so gross ist, dass die Schraubendrähte der Claviatur (s. Ledermutter) hindurchgezogen und die Ledermütter aufgeschraubt werden können. W.

Ledesma, Mariano Rodriguez **de,** spanischer Sänger und Componist, geboren am 14. Decbr. 1779 zu Saragossa, kam mit acht Jahren als Chorknabe an die Kathedralkirche seiner Vaterstadt, deren Castellan er 1798 wurde, nachdem er seine musikalische Ausbildung an derselben empfangen hatte. Sechs Jahre später wurde er bewogen, als erster Tenor an eines der Operntheater von Madrid zu gehen, und 1806 ward er zum Sänger der königl. Kapelle ernannt. Als die Franzosen 1810 in Spanien einfielen, begab sich L. nach England, wo er nach dreijährigem Aufenthalte als Gesanglehrer der Prinzessin Charlotte, Tochter des Prinzen von Wales, nachmaligen Königs Georg IV., angestellt wurde. Im J. 1815 kehrte L. nach Madrid zurück und wurde zum ersten königl. Kammersänger ernannt, weiterhin zum zweiten und endlich, 1836, zum ersten Direktor der spanischen Hofkapelle. L. starb zu Madrid im J. 1847. Componirt hat er drei Messen und ein Requiem, Lamentationen für die Charwoche, ein *Stabat mater*, Motetten und andere Kirchenstücke, ferner Gesangsvocalisen mit beigefügter theoretischer Erläuterung, Arietten für eine Bassstimme mit Clavierbegleitung, sechs spanische und deutsche Gesänge, endlich Divertissements für Pianoforte und Flöte u. s. w.

Ledesma, Nicolás, hervorragender spanischer Componist, geboren am 19. Juli 1791 zu Grisel im Königreich Aragon, war zuerst Chorknabe an der Kathedrale von Tarazona, als welcher er die Anfangsgründe des Gesangs und der Musik überhaupt erlernte, bis er in Saragossa Orgelspiel und Composition zu studiren befähigt war. Sechszehn Jahre alt, wurde er nach abgelegter

Probeleistung als Organist und Kapellmeister des Domcapitels in Borja angestellt, und 1809 erhielt er die Organistenstelle und das Lehramt zu Tafalla in Navarra. Endlich, im J. 1832, berief man ihn als Direktor und Lehrer der Kapelle nach Bilbao. L. war einer der besten Organisten und Componisten seiner Zeit in Spanien und hat mehrere Messen mit Orchester, Psalme, Motetten, Lamentationen, Misereres, Weihnachtslieder und ein *Stabat mater* geschaffen. Ebenso hat er viel Orgelsachen componirt und veröffentlicht. Eindringlichkeit der Ideen, Natürlichkeit und Correctheit der Harmonien und Modulationen zeichnen seine Compositionen vortheilhaft aus.

Leduc, Simon, genannt der Aeltere, vortrefflicher französischer Violinist, geboren 1748 zu Paris, war im Geigenspiel ein Schüler von Gaviniés und in den letzten Jahren seines kurzen Lebens einer der Direktoren des *Concert spirituel* in Paris, wo er im J. 1787 starb. Von seiner Composition erschienen: zwei Bücher Violinsonaten mit Violabegleitung, einige Concerte für dasselbe Instrument mit Orchester, drei Sinfonien, eine concertirende Sinfonie für zwei Violinen u. s. w. — Sein jüngerer Bruder und Schüler, Pierre L., geboren 1755 zu Paris, trat anfangs mit grossem Erfolge als Violinist auf, übernahm später jedoch die Musikalienhandlung von Lachevardière und stellte jede Kunstausübung ein. Er starb im Octbr. 1816 in Holland und hinterliess sein Pariser Geschäft seinem ältesten Sohne Auguste L.

Ledwich, Edward, irländischer Gelehrter, geboren 1759 und gestorben am 8. Aug. 1823 zu Dublin, ist der Verfasser eines auch musikalisch sehr bemerkenswerthen, grossen Forscherfleiss bekundenden Werkes, betitelt: »*Antiquities of Ireland*« (Dublin und London, 1790), welches wichtige Aufschlüsse über die Musik und die musikalischen Instrumente der alten Einwohner der irischen Insel liefert.

Lee, Sebastian, ausgezeichneter deutscher Violoncellovirtuose, geboren am 24. Debr. 1805 zu Hamburg, wo er sich unter der Leitung Prell's, eines Schülers Romberg's, auf seinem Instrumente gründlich ausbildete. In seiner Vaterstadt bereits rühmlichst bekannt, trat er 1830 erfolgreiche Concertreisen an, die ihn über Leipzig, Kassel, Frankfurt a. M. u. s. w. im April 1832 nach Paris führten, wo er im italienischen Theater wahrhafte Triumphe feierte. Im Verein mit Gusikow gab er 1836 einige Concerte, hielt sich dann in London auf und kehrte hierauf wieder nach Paris zurück, wo er als Solo-Violoncellist der Grossen Oper angestellt wurde. Im J. 1868 siedelte er in seine Vaterstadt Hamburg über, die er seitdem nicht wieder verlassen hat. Componirt hat er Variationen, Divertissements, Rondos, Fantasien u. s. w. für Violoncello, Duette für zwei Violoncelli und mehreres Andere. Eine von ihm verfasste Schule, betitelt: »*Ecole du Violoncelliste*«, figurirt unter den Unterrichtswerken des Pariser Conservatoriums. — Sein jüngerer Bruder, Louis L., geboren 1819 in Hamburg, erlangte durch guten Unterricht auf dem Violoncello sowohl wie auf dem Pianoforte eine ausgezeichnete Fertigkeit. Wenn auch sein Ton als Violoncellist nicht gerade gross und stark, so ist doch seine Technik und Bogenführung musterhaft entwickelt. Als Pianist spielt er u. a. grosse Orchesterwerke mit der grössten Vollstimmigkeit und Sicherheit auswendig vor. Er gab seiner Zeit grosse Concerte in Hamburg, Kopenhagen, Leipzig, Frankfurt a. M., Kassel, Mannheim und anderen rheinischen Städten und hielt sich auch einige Zeit lang in Paris auf. Nach Hamburg zurückgekehrt, wirkt er seit langen Jahren hauptsächlich als sehr geschätzter Musiklehrer, sowie als Quartettspieler. Als Componist ist er mit Sinfonien, Ouverturen, Quartetten, Trios und Pianoforte-Duos hervorgetreten, welche den gründlich gebildeten Musiker erkennen lassen. — Ein Sohn Sebastian's, Eduard L., geboren 1835 zu Paris, berechtigte als Pianist zu den glänzendsten Hoffnungen, starb aber in der Blüthe seiner Jugend zu Hamburg am 23. Decbr. 1861.

Lefèbre oder Lefebvre, s. Lefèvre.

Lefébure, Jean, deutscher Tonsetzer, war gegen Ende des 16. Jahrhunderts

Kapellmeister des Cardinals von Oesterreich und zu Anfang des 17. Jahrhunderts Kapellmeister zu Mainz. Von ihm, in Costnitz und Antwerpen erschienen: vier- bis achtstimmige Madrigale und Motetten; in Mainz: fünfstimmige Madrigale, vier- bis zwölfstimmige geistliche Lieder und eine Menge dreistimmiger Lobgesänge.

Lefébure, Louis François Henri, französischer Schriftsteller, Botaniker und Staatsmann, in welcher letzteren Eigenschaft er als Administrator des Departements Vaucluse, als Generalsekretär des Departements Var und zwölf Jahre lang auch als Souspräfect von Verdun fungirte. Am 18. Febr. 1754 zu Paris geboren, hatte er als Gemeinderath seiner Geburtsstadt unter Lebensgefahr die Schreckenszeiten der französischen Revolution überdauert. Aus seinen Staatsämtern zog er sich 1814 zurück, wendete sich ausschliesslich künstlerischen und wissenschaftlichen Untersuchungen und Arbeiten in Paris zu und nahm später eine Professur am Athenée an. Schon 1780 hatte er eine kleine Sammlung, betitelt: »*Nouveau solfége*«, veröffentlicht, welche ihrer praktischen Vorzüge wegen durch Gossec bei der königl. Schule für Gesang und Declamation in Paris eingeführt worden war. Später hatte er veröffentlicht: »*Bévues, erreurs et méprises de différens auteurs célèbres en matière musicale*« (Paris, 1789), eine geistreiche, pikante, gegen d'Alembert und andere Schriftsteller gerichtete Schrift, welche musikalische Gegenstände behandeln, ohne von der Tonkunst etwas zu verstehen. Im J. 1801 hatte L. im Institut de France eine Abhandlung über die Wirkungen der Musik bei Nervenkrankheiten vorgelesen und 1827, als Professor am Athenée, hielt er bemerkenswerthe Vorträge über die Musik im Allgemeinen. Auch Botanik und Malerei fanden in ihm einen geistreichen Schriftsteller. Componirt hat er ebenfalls, und man kennt von ihm mehrere Cantaten, Scenen und die Oratorien: »*Abel et Cain*« und »*Cambyse*«. L. starb hochbetagt Ende Novbr. 1840 in Paris.

Lefébure-Wely, Antoine, französischer Orgelspieler und Componist, geboren Ende des Jahres 1761 zu Paris, gehörte 1788 bereits unter die gesuchteren Clavierlehrer der Hauptstadt und genoss 1796 die Ehre, dass sein Name auf Befehl des Direktoriums mit unter den Componisten des zweiten Ranges öffentlich ausgerufen wurde. Vorher hatte er blos Lefèbre (oder Lefebvre) geheissen; zur Unterscheidung von Künstlern dieses letzteren Namens hatte er seinen Namen etwas verändert und demselben den Familiennamen seiner Gattin, einer geborenen Wely, angehängt. Im J. 1802 wurde er Organist an der Kirche *St. Jacques-du-haut-pas* und später an St. Roch. Er starb, lange schon an der linken Seite gelähmt, im J. 1831 zu Paris. Seine veröffentlichten Compositionen bestehen in Kirchensachen, einigen Sonaten für Clavier allein und mit Violine, kleineren Clavier- und Orgelstücken. — Sein Sohn, Louis Jaime Alfred L., geboren am 13. Novbr. 1817 zu Paris, erlernte unter Leitung seines Vaters mit $3^1/_2$ Jahren Clavier spielen und war mit acht Jahren so weit, dass bereits eine Messe von ihm in der Kirche St. Roch zur Aufführung gebracht wurde. Zugleich vermochte er seinen gichtbrüchigen Vater beim Kirchendienste zu vertreten und erhielt, als dieser starb, noch nicht 15 Jahre alt, endgültig das Organistenamt an St. Roch. Nun machte er noch Studien bei Merfault, Rigel und Séjan und trat 1832 als Alumnus in das Pariser Conservatorium, wo Benoist im Orgel-, Laurent und Zimmermann im Clavierspiel und Berton und Halévy in der Composition seine Lehrer waren. Im Concurs des Jahres 1834 erhielt L. die zweiten Preise im Orgel- und Clavierspiel, und ein Jahr später verliess er die Anstalt, mit den ersten Preisen auf denselben Instrumenten ausgezeichnet. Von der Kirche St. Roch ging er 1847 als Organist zur Madeleine-Kirche über, und von da an datirt sich sein grosser Ruf als gewandter Improvisator auf seinem Instrumente, sowie seine Beliebtheit bei der vornehmen Welt. Im J. 1858 nahm er seinen Abschied, um sich unbeeinträchtigt der Composition widmen zu können, die ihm bereits sehr einträglich geworden war. Im Decbr. 1861 schon

brachte er eine dreiaktige Oper, »Die Rekruten«, in der Komischen Oper zur Aufführung, die leidlich gefiel. Sonst hat er in die hundert Werke der verschiedensten Art, auch instruktiver Gattung, für Clavier componirt und veröffentlicht, unter diesen die in seltener Art von den Dilettanten aller Länder bevorzugten »*Cloches du monastère*« (Die Klosterglocken); ferner viele Stücke für Orgel und Fantasien für Harmonium, zwei Messen mit Orgel und eine mit Orchester, ein Clavierquintett und ein Quartett und drei Sinfonien für grosses Orchester. L. war seit 1850 mit dem Orden der Ehrenlegion und seit 1859 mit dem spanischen Orden Cárlos' III. geschmückt. Er starb am 31. Decbr. 1869 zu Paris.

Lefèvre, André, französischer Orgelspieler und Componist, geboren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Peronne, war um 1760 Organist an der Kirche St. Louis zu Paris und führte damals im *Concert spirituel* mehrere seiner Motetten auf, von denen ein »*Quam bonus*«, »*Conserva me*« und »*Coronate*« im Druck erschienen sind. Er starb im J. 1786 zu Paris.

Lefèvre, François Charlemagne, französischer Componist, geboren am 10. April 1775 zu Paris, war der Sohn eines Bibliothekars und Copisten der Grossen Oper und wurde in die vom Baron von Breteuil gegründete königl. Musikschule gebracht, in welcher ihn Gossec in der Harmonielehre und im Contrapunkte unterrichtete. Nachdem seine musikalische Ausbildung vollendet war, schrieb er zwei kleine komische Opern und die Musik zu einigen Ballets, welche Arbeiten in Boulevardstheatern zur Aufführung gelangten. Im J. 1794 kam L. als Bratschist in das Orchester der Grossen Oper, wurde 1810 in die Privatmusik des Kaisers Napoleon aufgenommen, in welcher Stellung er mehrere Cantaten für die Hofconcerte componirte, und folgte 1814 seinem Vater als Bibliothekar der Grossen Oper. Im J. 1816 wurde er auch noch zum Componisten der königl. Gardes du corps ernannt und schuf nun eine ganze Reihe von Sachen für Harmoniemusik. Von allen diesen Aemtern zog er sich 1829 zurück und starb hochbetagt am 23. Mai 1839 zu Paris. Ausser den angeführten Werken schrieb er auch noch die Musik zu mehreren in der Grossen Oper mit Beifall aufgeführten Ballets und fertigte eine neue Instrumentation zu Rousseau's Oper »*Le devin du village*« an.

Lefèvre, Jacques, guter Violinist und Componist, geboren 1723 zu Prenzlau in der Uckermark, trieb unter der Leitung des Concertmeisters Graun in Berlin das höhere Violinspiel und unter der Phil. Em. Bach's die Composition. Um 1750 erhielt er als erster Violinist Anstellung in der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preussen, aus der er aber später nach einigen unangenehmen Vorfällen entlassen ward, worauf er als Musiklehrer und Componist in Berlin wirkte, bis er zum Orchesterdirektor des französischen Theaters ernannt wurde. Vor Antritt dieses Amtes starb er jedoch im J. 1777. Man hat mehrere gute Violinconcerte und Solos, sowie Duos und Trios von ihm; Oden, Psalme und Lieder fanden sich in seinem Nachlasse, gewannen den Beifall der Kenner, sind aber nicht gedruckt worden. — Desselben Namens, Jacques L., lebte in Paris um 1613 ein königl. Kammermusiker, welcher viele drei-, vier-, fünf- und siebenstimmige Werke componirt hat, von denen Laborde zwei Airs im zweiten Bande seines »*Essai sur la musique*« mittheilt.

Lefèvre, Jean Baptiste Nicolas, berühmter französischer Orgelbauer aus Rouen, dessen Hauptwerke in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fallen. Als seine vorzüglichste Arbeit gilt die Orgel in der Kirche St. Pierre zu Caën (1769) mit 63 Registern, fünf Manualen, Pedal und elf Bälgen, nächst dieser die 1761 vollendete grosse Orgel in der Kirche St. Martin zu Tours. Diese hatte 53 klingende Stimmen, ein Pedal und ebenfalls nicht weniger als fünf Manuale. Seidel bemerkt in seinem Buche über Orgelbau (S. 16), dass das Hauptmanual dieser Orgel sogar zwei 10metrige Stimmen, eine gedeckte und eine offene, besass.

Lefèvre, Jean Xavier, berühmter französischer Clarinettenvirtuose, ge-

boren am 6. März 1763 zu Lausanne, erhielt schon früh musikalischen Unterricht und kam als Knabe nach Paris unter die Leitung Michel Yost's, des geschicktesten Clarinettisten seiner Zeit, und von diesem in das Musikcorps der königl. Garden. Im Novbr. 1787 trat er im *Concert spirituel* auf und wurde in einer concertirenden Sinfonie für Clarinette und Fagott allgemein bewundert. Von da an verging fast keine musikalische Veranstaltung in Paris, in der er nicht mitwirken musste. Im April 1791 trat er als erster Clarinettist in das Orchester der Grossen Oper, in welchem er später auch alle Solos zu blasen hatte. Erst 1817 zog er sich vom Theaterdienst zurück und widmete sich bis 1824 nur noch dem Lehramt am Conservatorium, welches er seit Gründung dieses Instituts bekleidete. Im März 1804 war er in die Kapelle Napoleon's eingetreten und in derselben auch nach der Restauration verblieben. L. starb am 9. Novbr. 1829 zu Paris. Er hat der Clarinette, die er geschmackvoll, sauber und fertig wie kein anderer Künstler seines Landes blies, manche Verbesserung zugeführt und für dieselbe componirt und veröffentlicht: sechs Concerte, zwei concertirende Sinfonien und andere für Oboe, Clarinette und Fagott; ferner zwei Werke Duos für zwei Clarinetten und endlich sechs Sonaten und sechs Trios für zwei Clarinetten und Fagott, Quartette für Clarinette und Streichinstrumente u. s. w. Ausserdem hat er 1803 eine Clarinettschule verfasst, welche von der Prüfungscommission des Conservatoriums einstimmig für den Unterricht dieser Anstalt adoptirt wurde und noch lange sich im Gebrauch erhielt.

Lefèvre, Victor Louis, guter französischer Pianist und vortrefflicher Componist, geboren am 6. Febr. 1811 zu Lille, trat im Octbr. 1825 in das Conservatorium zu Paris und studirte mit grossem Eifer Contrapunkt und Composition, in welchen Fächern er 1828 den zweiten und ein Jahr später den ersten Preis erhielt. Auch um den grossen Staatspreis bewarb er sich, trug ihn jedoch nicht davon. Im J. 1832 siedelte er nach Dunai über, wo er sich dem Musiklehrfache und der Composition widmete. Hier starb er schon 1840 in Folge eines Brustleidens und hinterliess viele stylvolle Instrumentalcompositionen von meist ernstem Charakter. Veröffentlicht hat er Claviertrios, Quartette und Solostücke für Pianoforte, sowie Romanzen und Melodien für eine Singstimme mit Clavierbegleitung u. s. w.

Leffloth, Johann Matthias, deutscher Orgelspieler und Componist zu Anfang des 18. Jahrhunderts, starb im J. 1733 als Organist zu Nürnberg. Von seinen Compositionen kennt man noch Sonaten, Fugen und ein Divertimento für Clavier.

Lefzen oder **Lefzenschild,** s. Labium.

Lefort, Jules, vorzüglicher französischer Baritonsänger, der in den 1850er Jahren in den Concertsälen und Salons von Paris, Brüssel und London durch seine Stimme sowohl, wie Methode zu singen, grosses Aufsehen und Bewunderung erregte. Seit langer Zeit wirkt er in Paris als sehr geschätzter Gesanglehrer und hat auch eine »*Méthode de chant*« verfasst und herausgegeben.

Leg., Abkürzung (Abbreviatur) für *legato* (s. d.).

Legat de Furcy, Antoine, vorzüglicher französischer Gesanglehrer, trefflich beanlagter Componist und Orgelspieler, geboren um 1740 zu Maubeuge, erhielt schon früh Musikunterricht und trieb, während er in Paris wissenschaftlichen Studien oblag, bei Noblet eifrig Clavierspiel und Composition. Weiterhin soll (nach Laborde) auch Rameau sein Lehrer gewesen sein. Er ging nun ganz zur Musik über und war 1789 unter den Pariser Musiklehrern vortheilhaft bekannt. Zu gleicher Zeit bekleidete er eine Organistenstelle an der Kirche *St. Croix de la Bretonnerie.* Sein Todesjahr ist unbekannt, fällt aber wahrscheinlich in die Schreckenszeit der ersten französischen Republik. Nachdem er als Componist mit einigen kleinen Gesangstücken Erfolg gehabt hatte, reichte er auch Opern bei verschiedenen Direktionen ein (»*Philire*«, »*Apollon et Daphné*«, »*Le saut de Leucade*«, »*Les rendez-vous*«, »*Le jardinier de Sidon*« und

»*Palmyre*«), die aber überall Zurückweisung erfuhren. In Folge dessen beschränkte er sich ausschliesslich auf Composition von Kammermusik. Veröffentlicht hat er zahlreiche Gesänge, bestehend in Cantaten, Romanzen, Arietten, Chansons, Duetten, Solfeggien mit Text u. s. w., ferner Sonaten, Flötenduos u. a. m. Auch war er Mitarbeiter von Laborde's »*Essai sur la musique*«.

Legato oder *ligato* (italien.), d. i. gebunden, verbunden, ist die Vorschrift für die Bindung oder das Binden (s. d.) einer Reihe von Tönen. Der häufig auch in Anwendung gebrachte Superlativ von *l.*, nämlich *legatissimo*, bezeichnet die vollendetste Art der Bindung oder der Verschmelzung der Töne mit einander.

Legende (vom latein. *legenda*), hiess in der alten römisch-katholischen Kirche ein Buch, das die täglichen Lectionen enthielt, die beim Gottesdienste vorgelesen zu werden pflegten. Sodann wurden die Erzählungen von dem Leben der Heiligen und Märtyrer, sowie die Sammlungen solcher Erzählungen Legenden genannt, weil man aus ihnen in den Metten und in den klösterlichen Speisesälen vorlas und sie überhaupt zur Erbauung zu lesen anempfahl. Auch in die Breviarien nahm man dergleichen L.n auf, um sie an den Namenstagen der Heiligen und Märtyrer vorzulesen. Die L. als geistliche oder kirchliche Sage, im Gegensatz gegen die verbürgte geistliche Geschichte, gehört übrigens nicht blos der römischen, sondern auch der griechischen Kirche an, reicht mit ihren Anfängen bis in die ältesten Zeiten des Christenthums hinan, und Christus sowohl, als besonders Maria, Johannes der Täufer, die Apostel und andere Personen der evangelischen Geschichte, sogenannte Heilige und gottselige Männer wie Frauen, sind schon früh Gegenstand der L. geworden. Als musikalische Form, und als solche zum Theil mit der Ballade, zum Theil mit der Romanze verwandt, fand die L. namentlich in Frankreich Verwendung, und als ein glückliches Muster ist die in der Oper »Dinorah« von Meyerbeer enthaltene zu bezeichnen, sowohl was die Melodie und Harmonie in ihrer mystischen, alterthümlichen Färbung, als was die musikalische erzählende Diction anbetrifft.

Leggiadro oder *leggiadramente* (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung zierlich, elegant.

Leggiero oder *leggiermente*, *leggermente* (italien.) (französ.: *légèrement*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung ungezwungen, leichthin. Die also bezeichnete Figur der Stelle eines Tonstücks soll eine leichte, flüssige Ausführung erfahren. Identisch mit *l.* gebraucht man auch den Ausdruck *con leggierezza* (mit Leichtigkeit).

Legiren heisst zwei oder mehrere Metalle durch Schmelzung mit einander vermengen. Das Produkt dieses Verfahrens nennt man eine Legirung, und diese hat fast stets eine von den einzelnen Metallen gänzlich verschiedene Beschaffenheit und führt denn auch oft ganz andere Namen. So ist z. B. das Glocken- oder Stückgut eine Legirung von Kupfer und Zinn, der Bestandtheil der metallenen Orgelpfeifen eine solche von Zinn und Blei. Der Name des edleren Metalls bleibt in der Regel der Legirung eigen, und man spricht in diesem Sinne von zinnernen Pfeifen trotz der Beimischung von Blei, freilich auch deshalb, weil das Zinn in der Legirung überwiegt.

Legnani, Luigi, einer der kunstfertigsten italienischen Guitarrevirtuosen und Sänger, geboren um 1790 in Mailand. Zuerst 1819 trat er im Concertsaale daselbst mit ausserordentlichem Erfolge auf und war 1822 einige Monate lang in Wien, wo man ihn ebenfalls bewunderte und selbst über Giuliani setzte. Während der Jahre 1823 und 1824 befand er sich wiederum auf Concertreisen und liess sich 1825 in Genf nieder, wo er als Lehrer wirkend, 1835 noch am Leben war. Er hat von seiner Composition in die dreissig Solos für Guitarre, als Uebungsstücke, Rondos, Capricen und Variationen von bedeutender Schwierigkeit, sodann auch Duos für Guitarre und Flöte herausgegeben.

Legno (ital.), das Holz; *col. l.* mit dem Holz des Bogens, mit verkehrtem Bogen.

Legrand, Wilhelm, vortrefflicher deutscher Oboevirtuose und Dirigent, französischer Herkunft, geboren am 5. März 1770 zu Zweibrücken, kam, 12 Jahr alt, in das Haus eines Oheims in München und erhielt bei Tausch Unterricht auf der Oboe. Im J. 1788 trat er in die kurfürstl. Kapelle und begann nun für sich selbst die Partituren berühmter Meister und damit zugleich Composition zu studiren, nahm aber dann bei Jos. Grätz einen geregelten Generalbass-Unterricht. Selbstschöpferisch trat er bald darauf mit einigen Balletmusiken hervor und wurde in Folge dessen zum Militär-Musikdirektor ernannt, in welcher Stellung er bis 1825 blieb. Gestorben ist er aber erst in München in den 1840er Jahren. Er hat ganze Sammlungen von Harmoniemusiksachen, viele über Melodien aus den Opern Rossini's, Meyerbeer's, Nicolini's und Pacini's, sodann, ausser Ballets, zahlreiche deutsche Tänze für Orchester componirt. — Zwei seiner jüngeren Brüder zeichneten sich ebenfalls als Musiker aus. Der erste von ihnen, Christian L., geboren am 9. Aug. 1775 zu Zweibrücken, war ein vorzüglicher Clavierspieler, starb aber schon 1792 zu München an der Schwindsucht. Der andere, Peter L., geboren am 5. März 1778 zu Zweibrücken, bildete sich zu einem kunstfertigen Violoncellisten aus und kam 1795 in die kurfürstl. Kapelle zu München. Weiterhin unternahm er erfolgreiche Concertreisen nach Wien, Frankfurt a. M., Strassburg, Nancy und anderen rheinischen Städten. Er starb im Juni 1840 in München und hinterliess eine Tochter, Helene L., die als Pianistin und Musiklehrerin in der bairischen Hauptstadt sehr beliebt war und 1839 eine erfolgreiche Kunstreise über Augsburg, Stuttgart, Karlsruhe u. s. w. unternommen hatte.

Legrenzi, Giovanni, einer der grossen italienischen Meister des 17. Jahrhunderts, geboren um 1625 zu Clusone bei Bergamo, in welcher letzteren Stadt er seine musikalischen Studien machte und nach Vollendung derselben Organist an der Kirche *Santa Maria maggiore* wurde. Später folgte er einem Rufe nach Ferrara als Kapellmeister der Kirche *del santo spirito* und ging dann, um 1664, nach Venedig, wo er 1672 Direktor des Conservatoriums *dei mendicanti* und 1685 Kapellmeister der St. Marcuskirche wurde. In diesen Aemtern starb er im Juli 1690 zu Venedig. Wie um die Ausbildung des Recitativs und die freiere Gestaltung der Melodie in Opern und Cantaten, hat er sich durch Einführung concertirender Instrumente zu den Gesangstimmen Verdienste erworben. Dem Orchester der Marcuskirche gab er dem entsprechend eine neue Organisation und vermehrte das Musikerpersonal, das er auf 34 Instrumentalisten brachte. Zudem hat er eine Unmasse von geistlichen und weltlichen Musikwerken geschaffen, unter den ersteren viele Messen, Motetten, Psalme, Kirchensonaten u. s. w., unter den letzteren allein 16 ernste und komische Opern, in der Zeit von 1664 bis 1684 für Venedig geschrieben (»*Achille in Sciro*«, »*Zenobia e Radamisto*«, »*Tiridate*«, »*Eteocle e Polinice*«, »*Creso*«, »*Germanico sul Rheno*«, »*Pertinace*« u. s. w.), ferner Kammersonaten (meist für drei Streichinstrumente und *Basso continuo*) und einige Cantaten für eine Singstimme mit Begleitung verschiedener Instrumente. Seine bedeutendsten Schüler waren Antonio Lotti und Francesco Gasparini.

Legros, Joseph, berühmter französischer Tenorsänger, geboren am 7. Septbr. 1739 in dem Dorfe Monampteuil in der Diöcese Laon, an deren Kathedrale er Chorknabe wurde und seine erste musikalische Ausbildung empfing. Die beiden Direktoren der Grossen Oper in Paris, Rebel und Francoeur, welche von L.'s vorzüglicher Stimme gehört hatten, zogen ihn in die französische Hauptstadt, und dort debutirte er im März 1764 so ausserordentlich glücklich, dass er engagirt wurde. Jedoch hat er stets mehr als Sänger wie als Darsteller gefallen, bis die durch Gluck veranlasste Revolution in der dramatischen Musik eintrat und ihren Einfluss auch auf das Talent L.'s ausübte, der seinen Rollen seitdem mehr Sorgfalt zuwandte. Mehr als dies noch,

war L. ein guter Musiker, der mancherlei componirte, die Musik von dieser und jener Oper bühnengerecht umschmolz und in Gemeinschaft mit dem älteren Desormery auch selbst die einaktige Oper »*Hylas et Sylvie*« schrieb und zur Aufführung brachte. Von der Bühne zog er sich, seiner erschrecklich zunehmenden Körperfülle wegen, schon 1783 zurück und erhielt in Anerkennung seiner fast zwanzigjährigen Dienstzeit eine Pension. Dagegen behielt er die ihm 1777 übertragene Direktion des *Concert spirituel* bei und führte dieselbe noch bis 1791, wo das Institut aufgelöst wurde. Hierauf zog sich L. nach La Rochelle zurück, wo er am 20. Decbr. 1793 gestorben ist.

Lehmann, Adolph und Blasius, deutsche Orgelbauer, um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Bautzen lebend, und wahrscheinlich Brüder. Ersterer baute u. A. 1549 die Orgel in der Pfarrkirche zu Danzig mit 31 Stimmen, Letzterer 1543 die Orgel in der Marienkirche zu Zwickau.

Lehmann, Christian, deutscher Theologe und Musikdilettant, geboren am 2. Decbr. 1643 zu Scheibenberg im Meissen'schen, besuchte von 1658 an die Thomasschule in Leipzig, wo er sich musikalisch weiter auszubilden, wohlbenutzte Gelegenheit fand und anfing, Arien und Motetten zu componiren. Im J. 1663 bezog er die Leipziger und 1665 die Wittenberger Universität, an welcher er ein Jahr später Magister wurde. Seine Absicht, sich zum Cantorat geschickt zu machen, gab er nun auf und liess sich zunächst seinem Vater, dem Prediger in Scheibenberg, substituiren. Im J. 1685 wurde er Superintendent zu Annaberg und 1697 zu Freiberg, wo er im J. 1723 starb. In allen diesen Stellungen cultivirte er Orgel- und Bergzitherspiel und war für die Verbesserung der Kirchenmusik, für welche letztere er auch mehreres componirte, eifrig bestrebt. — Sein Bruder, Emanuel (oder Immanuel) L., geboren zu Scheibenberg, war Magister und Rector zu Annaberg und schrieb als solcher: »*Programma ad actum valedictorium de musica*« (Annaberg, 1675).

Lehmann, Eduard, deutscher Pianist und Musikschriftsteller, geboren am 3. Novbr. 1811 zu Hildesheim, war im Clavierspiel früh schon so weit ausgebildet, dass er sich mit dreizehn Jahren bereits an mehreren Orten unter Beifall öffentlich hören lassen konnte. Später liess er sich in Hamburg nieder, wo er als Lehrer des Gesangs und des Clavierspiels, sowie als musikalischer Kritiker und Belletristiker recht erfolgreich thätig war.

Lehmann, Friedrich Adolph Freiherr **von,** musikerfahrener Dilettant und talentvoller Liedercomponist, geboren 1768 zu Meissen, studirte in seiner Jugend mit Eifer und Erfolg die Composition und trat dann als Lieutenant in die kursächsische Armee. Von dort kam er um 1800 als Legationsrath nach Dessau und lebte später als Privatmann in Halle, woselbst er auch am 11. Jan. 1841 gestorben ist. Als Gesangscomponist war er in der Zeit vor Fr. Schubert hoch angesehen und ungemein beliebt, und eine Unmasse von deutschen Liedern und Gesängen (auch einigen englischen) für eine, drei und vier Stimmen, zum Theil in eigenen Sammlungen erschienen, beweisen seine Fruchtbarkeit auf musikalisch-lyrischem Gebiete. Sonst schrieb er noch Märsche für Orchester und andere Sachen, sowie viele Variationen für Clavier.

Lehmann, Gotthelf David (oder Daniel), hervorragender deutscher Clavierbauer, geboren 1764 zu Serkewitz bei Dresden, wurde, da er von Jugend auf grosse Lust zu mechanischen Arbeiten zeigte, von seinem Vater bei dem berühmten Instrumentenmacher Wagner auf sechs Jahre in die Lehre gegeben. Im J. 1790 errichtete er seine eigene Werkstätte in Dresden und baute seitdem Claviere und Fortepianos mit vier bis sechs Zügen, erstere für 26 bis 30, letztere für 100 bis 150 Thlr. Im J. 1796 bereits konnte er das 50. von ihm selbst gearbeitete Instrument aufstellen.

Lehmann, Johann Georg Gottlieb, bedeutender deutscher Clavier-, Orgelspieler und Sänger, geboren um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Berlin, hatte von etwa 1791 an Anstellung an der Nicolaikirche daselbst als Organist und Cantor, dirigirte den Berliner Stadtsingechor und wurde um 1797

auch Chordirektor der königl. Oper. Auch als Musiklehrer war er sehr geschätzt.

Lehmann, Johann Gottlieb, tüchtiger deutscher Musiktheoretiker und Pädagog, geboren am 26. Jan. 1821 zu Ponsdorf bei Finsterwalde in der Niederlausitz, erhielt in letzterem Städtchen seine erste musikalische Bildung und war von 1838 bis 1840 Seminarist in Weissenfels und als solcher Musikschüler des dort angestellten Musikdirektors Hentschel. Während 14 Jahren an verschiedenen Orten Schul- und Musiklehrer, wurde er endlich als Seminar- und Musiklehrer in Elsterwerda angestellt. Er war Mitarbeiter der musikalischen Fachzeitschriften »Euterpe« und »Urania«, denen er manchen schätzbaren literarischen Beitrag zuwendete. Sein Hauptwerk aber ist eine »Theoretisch-praktische Harmonie- und Compositionslehre für Präparanden, Seminaristen, Schullehrer u. s. w.« (Erfurt, 1857 u. 1858), die 1862 in zweiter vermehrter und verbesserter Auflage erschien. Ausserdem veröffentlichte er noch ein Buch, betitelt »Der praktische Organist«, eine Pianoforteschule und als kleinere Schriften: »Grundzüge zur methodischen Behandlung des Gesangunterrichts in der Volksschule« (Langensalza, 1860; 2. Aufl. 1868) und »Kleine Orgelbaukunde, Unterrichtsblätter für Seminaristen und Schullehrer« (Liebenwerda, 1868). Von seinen Compositionen sind erschienen: ein Oratorium »Christus«, viele religiöse mehrstimmige Gesänge, Männerchöre, Choräle, Schullieder u. s. w.

Lehmann, Johann Traugott, deutscher Musikgelehrter und Componist, geboren um 1782 zu Wenbrück bei Neukirch in der Oberlausitz, studirte von 1802 an in Leipzig Philosophie und wendete sich nach absolvirtem Doctorexamen ausschliesslich der Musik zu. Er wirkte in Folge dessen in Leipzig als Musiklehrer und schrieb mancherlei Musiktheoretisches und Didaktisches. Componirt und herausgegeben hat er Gesänge und Lieder, sowie eine Guitarreschule verfasst und zahlreiche Arrangements für Pianoforte im Auftrage verschiedener Verleger besorgt.

Lehmann, Marie, geb. Löwe, Sängerin und Harfenvirtuosin, geboren 1807, wirkte in ersterer Eigenschaft an verschiedenen Hoftheatern Deutschlands u. a. in Kassel, wo sie als dramatische Künstlerin von Spohr vielfach ausgezeichnet wurde und auch durch ihr Talent auf der Harfe in den von dem Meister veranstalteten Concertaufführungen glänzte. Dem letzteren Instrument widmete sie in der Folge ausschliesslich ihre Kräfte, und nahm im Prager Orchester eine Stellung an, der sie siebzehn Jahre lang mit Erfolg vorstand. Die grössten Verdienste jedoch hat sich diese Künstlerin als Gesanglehrerin erworben, in welcher Eigenschaft sie seit dem letzten Jahrzehnt und auch gegenwärtig (1876) in Berlin wirkt. Den Beweis für ihre ausserordentlichen musikpädagogischen Fähigkeiten liefern die Gesangsleistungen ihrer, ausschliesslich durch sie ausgebildeten, Töchter Lilli und Marie L. Die erstere, geboren in Würzburg 1848, debütirte in Prag als erster Knabe in der Zauberflöte, und zeigte sich bei Gelegenheit einer Wiederholung dieser Oper, wo sie fast unvorbereitet die erkrankte Darstellerin der Pamina ersetzte, als eine den höchsten Aufgaben gewachsene Künstlerin. Im J. 1868 erhielt sie Engagement in Danzig, während dessen sie sich die Sympathien der Danziger im hohen Grade zu erwerben wusste. Mit gleichem Erfolg wirkte sie in Leipzig, wo sie von 1870 an engagirt war, jedoch nach kurzer Zeit einem Rufe an das Berliner Hofoperntheater folgte. Wie reich sich hier ihre Fähigkeiten entfaltet haben, und wie sehr ihre Leistungen anerkannt sind, erhellt schon daraus, dass ihr im J. 1876 ein lebenslängliches Engagement nebst dem Titel einer Kammersängerin geboten wurde. — Ihre Schwester, Marie L., geboren am 15. Mai 1851 in Hamburg, betrat die Bühne Ende der 1860er Jahre in Leipzig als Aennchen im »Freischütz«. Ihr Ruf als Künstlerin verbreitete sich in die weitesten Kreise in Folge ihrer Mitwirkung bei der, zur Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Theaters veranstalteten Musikaufführung, wo sie als Vertreterin der Sopranparthie in der neunten Symphonie von Beethoven den

unbedingten Beifall der dort besonders zahlreich versammelten Kenner fand. Als dramatische Sängerin wusste sie sich bei dem Publikum Hamburgs (1872—73) und Kölns (wo sie gegenwärtig wirkt) in Gunst zu setzen und zu erhalten; hier wie dort erwies sie sich als Darstellerin von Frauengestalten ernsten, schwärmerischen Charakters nicht minder bedeutend, wie ihre Schwester Lilli in der Wiedergabe von Rollen leichten, soubrettenhaften Genres. Als Beleg für die künstlerische Vielseitigkeit beider Sängerinnen ist noch zu bemerken, dass Rich. Wagner bei seinem Bestreben, die besten Gesangskräfte Deutschlands seinem Bayreuther Unternehmen zu sichern, es nicht unterlassen hat, sowohl Lilli wie Marie L. für die Aufführungen seiner Nibelungen-Triologie zu engagiren, in welcher ihnen die Rollen zweier Rheintöchter übertragen sind. L.

Lehmke, Christian, auch Lemke geschrieben, vortrefflicher deutscher Basssänger, geboren 1771 zu Schwerin, studirte bereits in Rostock Theologie, als er, der allgemeinen Ermunterung folgend, seine schöne Stimme für die Bühne ausbilden liess. Er wurde an das herzogl. mecklenburgische Theater in Ludwigslust engagirt und riss in seiner Blüthezeit alle Zuhörer durch sein angenehmes Organ nicht minder, wie durch seine bemerkenswerthe Fertigkeit in Passagen, sein vortreffliches Portamento und seinen ausdrucksvollen Vortrag der Cantilene zum Entzücken hin. In Folge seiner ausgezeichneten Leistungen wurde er zum herzogl. Kammersänger ernannt. — Seine Gattin, Christine Wilhelmine Katharine L., geborene Stolte aus Preussisch-Minden, wo sie 1774 zur Welt gekommen war, war bereits seit 1796 herzogl. Hofsängerin, als sie L. kennen lernte und 1798 heirathete. Beide Gatten waren noch lange die Zierden der schwerin'schen Hofbühne. Sie besass den seltenen Stimmumfang vom kleinen *g* bis zum dreigestrichenen *g*, und ihr schmelzender Vortrag des Andante, wie ihre Bravour im Allegro wurden als unvergleichlich geschildert. Ausserdem war sie sehr fertige Clavierspielerin und hatte überhaupt tüchtige musikalische Kenntnisse inne.

Lehne, s. Pfeifenlehne.

Leibl, Karl, ein gediegener, um die Förderung der Kunst sowohl sehr thätig, als in derselben bewandert gewesener Musiker, geboren um 1784 in Baiern, war in seiner Jugend Musiklehrer am Hofe zu München und wurde später als Kapellmeister an den Dom in Köln berufen. Dieses wichtige Amt hatte er inne, bis der Hirtenbrief des Episcopats den Figuralgesang ganz aus der Kirche verbannte, worauf er sich in das Privatleben zurückzog. Als Componist machte er sich durch wohlgelungene Kirchenstücke, sowie weltliche Lieder und Gesänge (unter diesen einen gesunden Humor aufweisende Faschingslieder) vortheilhaft bekannt. Bei seiner Bescheidenheit hat er niemals etwas gethan, um sie herauszugeben, sodass wirkliche Schätze verborgen geblieben sind. L. starb am 4. Octbr. 1870 in Köln, und der Kölner Männergesangverein, dessen langjähriges Ehrenmitglied er gewesen war, veranstaltete drei Tage später ihm zum Gedächtniss eine besondere Feier durch Aufführung von Neukomm's »Requiem« im Kölner Dom.

Leibnitz, Emilie, vorzügliche deutsche Clavierspielerin, geboren im September 1817 zu Stuttgart, war die Tochter des Chordirektors des dortigen Hoftheaters, welcher ihren musikalischen Unterricht selbst leitete, bis sie 1830 öffentlich als Pianistin auftreten konnte. Zu ihrer weiteren Ausbildung begab sie sich 1832 nach Wien, wo sie besonders unter Chotek studirte und in Concerten auftrat. Von Stuttgart aus, wohin sie 1834 zurückgekehrt war, machte sie 1835 und 1836 mit ihrem Vater Kunstreisen durch Süddeutschland. Hierauf widmete sie sich dem Pianoforteunterricht, der sie bis an den königl. Hof führte und ihr den Titel einer Hofpianistin eintrug. Im Herbst 1839 siedelte sie nach dem Haag über, wo sie sich ebenfalls einen bedeutenden Künstlerruf erwarb.

Leibnitz, Gottfried Wilhelm Freiherr **von,** einer der grössten Ge-

lehrten und scharfsinnigsten Denker aller Zeiten, wurde am 23. Juni (3. Juli neuen Stils) 1646 zu Leipzig geboren, wo sein Vater Professor der Rechte war, und starb als Geheimer Justizrath und Historiograph an einem Gichtanfall zu Hannover am 14. Novbr. 1716. Obwohl er nicht einzelne Werke hinterlassen hat, deren innere Vollendung der Grösse seines Wissens entsprochen hätte, sondern meist kurze Aufsätze in Zeitschriften und gelegentliche Aussprüche in seinen Briefen, so ist doch seine ungeheure Bedeutung, besonders für die Philosophie, Mathematik, Theologie, Geschichte und Politik unanfechtbar. Sein Alles umfassender Geist musste auch die Tonkunst berühren, und hier sind es die Fächer der Musikgeschichte, des Rhythmus, die mathematisch-musikalischen Principien und die Theorie der Töne, die durch ihn, wenn auch vielfach aphoristisch und fragmentarisch, so doch neu und scharfsinnig vorgetragen wurden.

Leibrock, Joseph Adolph, vortrefflicher deutscher Violoncellist, Musiktheoretiker und Componist, geboren am 8. Jan. 1808 zu Braunschweig, war der Sohn des bekannten Schriftstellers August L. und erhielt eine sorgfältige Erziehung, in der auch Violinunterricht beim herzogl. Concertmeister Maucourt eingeschlossen war; Vorliebe trieb ihn jedoch bald zum Violoncello, das er nun beim Kammermusiker Gödeke studirte. Als er gerade zum Studium der Theologie zur Universität abgehen wollte, bot sich ihm eine Stellung als Violoncellist der braunschweig'schen Hofkapelle dar, die er annahm. Bei Zinkeisen trieb er nun eifrig noch Musiktheorie und unternahm grössere Reisen, um Kunst- nnd Lebenserfahrungen zu sammeln. Er fungirte 1830 ein Jahr lang als Musikdirektor am Theater zu Regensburg und kehrte dann in seine Stellung nach Braunschweig zurück, wo er seitdem auch tüchtige Schüler im Fache der Tonsetzkunst bildete. An Compositionen von ihm sind bekannt: die Musik zu Schiller's »Räubern«, zu einigen Melodramen, eine Jubelouverture, mehrere andere Ouverturen, Quartette, Lieder u. s. w.

Leich, ein altdeutsches Wort, das ursprünglich Gesang überhaupt bedeutete, dann aber im Gegensatz gegen das eigentliche Lied gebraucht wurde, ebenso wie im Französischen *Lais* (s. d.) im Gegensatz gegen *chanson* und im Latein des Mittelalters *canticum* oder *modus* im Gegensatz gegen *hymnus* oder *carmen*. Die Form des L. in dieser Bedeutung wurde schon in die althochdeutsche Poesie nach dem Muster der Sequenzen des lateinischen Kirchengesangs, d. h. der Texte, die man im 9. Jahrhundert den früher textlosen Modulationen der Jubilation das Alleluja unterzulegen anfing, eingeführt; sie wurde auch von den mittelhochdeutschen Dichtern aufgenommen und ausgebildet und scheint im 15. Jahrhundert ausser Gebrauch gekommen zu sein. Während das eigentliche Lied eine und dieselbe Strophenform durchweg festhält, bestehen die der Melodie untergeordneten L.e, die durchcomponirt waren, aus verschiedenen in Zahl der Zeilen, Reimen und Sylben von einander unabhängigen Systemen oder Reimreihen, in welchen ebensowohl, wie in ihren Unterabtheilungen oder Reimsätzen, die durch die Wiederholung der Melodiesätze bedingte Zweitheiligkeit vorherrscht. Ursprünglich und vorzüglich waren die L.e religiösen Inhalts; jedoch erscheint ihre Form auch frühzeitig für Gesänge weltlichen Inhalts angewendet, namentlich für Lob- und Klagesänge, dann auch für Liebesgedichte. Zu den letzteren gehört einer der künstlichsten L.e, der des Ulrich von Lichtenstein, im »Frauendienst«. Auch die Reihen (Reigen) und Tänze, die im 13. Jahrhundert in der mittelhochdeutschen Poesie aufkamen, unterschieden von den eigentlichen Tanzliedern, sind in der L.form gedichtet. Vgl. Ferd. Wolf, »Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche« (Heidelberg, 1841).

Leicht, Clavierbauer zu Breslau, geboren 1790 zu Pilsen in Böhmen, dessen Flügel wegen ihres hellen Glockentons und ihres überaus leichten Anschlags zu ihrer Zeit weithin geschätzt waren.

Leichte Zeit, anderer Ausdruck für unaccentuirter Takttheil.

Leidenschaft nennt man im Allgemeinen häufig jede stärkere Gemüthsbewegung, besonders insofern sie sich als Affect (s. d.) äussert, und leidenschaftlich heisst in diesem Sinne der, welcher sich von seinen Affecten hinreissen lässt; für eine genauere Feststellung der Begriffe ist aber eine Unterscheidung derselben von den Affecten nothwendig. Wo nämlich Affect, da ist nicht immer L., und ebenso umgekehrt, wiewohl L.en leicht in Affecte ausbrechen. L.en sind Dispositionen zu einer gewissen Art des Begehrens, die in der überwiegenden Herrschaft derjenigen Vorstellungsmassen ihren Grund haben, aus denen sich das entsprechende Begehren erzeugt. Das, was von ihnen leidet, ist die Fähigkeit, sich in seinem Begehren und Handeln nach anderen Gründen und Ueberlegungen zu richten, als denjenigen, welche in dem Umkreise dessen, worauf die L. gerichtet ist, liegen. Der L. fehlen keineswegs die Ueberlegung und die Zugänglichkeit für Gründe. Deshalb vernünfteln die L.en, während die eigentliche Vernunft ihnen fehlt, und es erklärt sich daraus der scheinbare Widerspruch der Redeweise im gewöhnlichen Leben, nach welcher die L.en den Verstand bald schärfen, bald unterdrücken. Von den Affecten unterscheiden sich die L.en theils durch ihre Dauer, theils durch die Art ihrer Wirksamkeit. Der Affect ist ein plötzlich entstehender, rasch vorübergehender, stossweise wirkender Gemüthszustand, einem Rausch oder einem Schlagfluss vergleichbar; die L.en entstehen allmälig, wachsen oft unbemerkt, greifen um sich und verzweigen sich mit dem ganzen geistigen Leben; sie gleichen chronischen Krankheiten, die einmal ausgebildet, nur allmälig heilen. Ganz falsch ist es, wenn man die L.en als sinnliche Begehrungen bezeichnet; im Allgemeinen kann jede Begehrung zur L. werden, und die stärksten L.en sind oft gerade die, welche mit den Objekten sinnlicher Geniessungen gar nichts zu thun haben, z. B. die L.en zur Kunst, die religiösen L.en u. s. w. L.en, die einen solchen Grad erreicht haben, dass der Mensch ihnen in seinem Inneren keinen Widerstand entgegenzusetzen fähig ist, bezeichnet man durch das Wort Sucht und Gier, z. B. Habsucht und Habgier. Unterschiede, die für die Entstehung und Ausbildung der L.en folgenreich sind, liegen hauptsächlich darin, ob die L. in das eigene Selbst oder in äussere Dinge versinkt, ob sie an das Individuum als solches gebunden oder durch gesellschaftliche Verhältnisse bedingt ist. Uebermässige L.en führen oft zu Geisteskrankheiten. — Im musikalischen Vortrage identificirt man das Wort L. mit Feuer, Lebendigkeit, Erregtheit u. s. w. (s. auch Ausdruck, Gefühl und Vortrag). Ein leidenschaftlicher Vortrag wird durch die Vorschrift *appassionato*, *affettuoso* oder *con passione* erfordert.

Leidesdorf, M. J., deutscher Clavierspieler und fruchtbarer Componist für sein Instrument, lebte bis 1827 in Wien und hatte daselbst auch eine Musikalienhandlung inne. Hierauf ging er nach Florenz, wo er am 26. Septbr. 1839 starb. Seine gewandt und geschickt geschriebenen Claviercompositionen, etwa 156 an der Zahl, bestehend in Sonaten, Rondos, Variationen, Fantasien u. s. w., entbehren zwar jeder Tiefe, waren aber bei den Dilettanten seiner Zeit sehr beliebt.

Leidgebel, Amandus Leopold, tüchtiger und erfahrener deutscher Componist, geboren am 26. Decbr. 1816 zu Guhrau, begann seine höheren Studien, besonders im Orgelspiel und in der Composition, in Breslau und siedelte 1843 nach Berlin über, wo er bei A. B. Marx den Compositionscursus vollendete. Seitdem wirkt er in Berlin als Musiklehrer. Von seinen gediegenen Compositionen erschienen mehrere beachtenswerthe Liederhefte, sowie Pianoforte-Duos, ein Quintett und ein Quartett für Clavier und Streichinstrumente. Andere treffliche Werke von ihm für Kammermusik sind noch nicht veröffentlicht worden.

Leiding, Georg Dietrich, deutscher Orgelvirtuose und Componist, geboren am 23. Febr. 1664 zu Bücken in der Grafschaft Hayn als Sohn eines Rittmeisters, der sich im dreissigjährigen Kriege unter Bernhard von Weimar

ausgezeichnet hatte. Da L. eine unausrottbare Vorliebe und Talent zur Musik zeigte, so erhielt er 1679 den Organisten Jacob Bölschen in Braunschweig als Lehrer, bei dem er fünf Jahre lang studirte. Dann reiste er nach Hamburg und suchte Reinecke und Buxtehude auf, kehrte jedoch nach Braunschweig zurück, um seinen mittlerweile erkrankten Lehrer Bölschen im Dienste zu unterstützen. Als derselbe jedoch noch in demselben Jahre starb, erhielt L. beide Organistenstellen, an St. Ulrich und St. Blasius. Er studirte unter Theile's Leitung noch eingehend die Lehre von der Tonsetzkunst und übernahm dann auch den Organistenposten an der St. Magnuskirche in Braunschweig. Im Besitz dieser drei Aemter starb er daselbst am 10. Mai 1710. Er galt als einer der ersten Orgelspieler seiner Zeit, und seine zahlreichen Clavier- und Orgelsachen waren ungemein geschätzt. — Sein Sohn und Schüler, Otto Anton L., geboren 1692 zu Braunschweig, war auch zugleich sein Amtsnachfolger und besass als Clavier- und Orgelspieler ebenfalls einen ausgebreiteten guten Ruf. Derselbe starb am 16. Mai 1740 in Braunschweig.

Leier oder Leyer muss unterschieden werden von der alten Lyra (s. d.), die allerdings auch im Deutschen sehr oft L. genannt wird, weil Lyra ein lateinisches und kein deutsches Wort ist. Das Instrument, welches wir unter dem Namen L. kennen, heisst auch wohl Bauernleier (latein.: *Lyra rustica* oder *pagana*) und deutsche Leier *(Lyra tedesca)*, weil sie ein rein deutsches, d. h. von den Deutschen erfundenes und von diesen auch besonders cultivirtes Instrument war (s. Bauernleier).

Leierkasten oder Leierorgel, s. Drehorgel.

Lejeune, Claude, auch kurzweg Claudin genannt, vorzüglicher französischer Tonsetzer, geboren um 1540 zu Valenciennes, stand als Kammercomponist in Diensten der Könige Heinrich III. und Heinrich IV. von Frankreich. Im J. 1581 muss er bereits am Hofe gewesen sein, denn er schrieb damals die Musik zu den Hochzeitsfestlichkeiten des Herzogs von Joyeuse und der Mademoiselle de Vaudémont. Gestorben ist er zwischen 1598 und 1603, denn der im letzteren Jahre zu Paris erschienenen, »*Le printemps*« betitelten Sammlung von Gesangsstücken von ihm findet sich eine »*Ode sur la musique de défunct sieur Claudin L.*« von Thomas d'Ambry vorgedruckt. L. war übrigens Calvinist, stand aber gleichwohl in ganz Frankreich in höchstem Künstleransehen. Von seinen Compositionen kennt man viele Chansons, Motetten, Psalme, Madrigale u. s. w., von denen die meisten erst nach seinem Tode im Druck erschienen sind. Als bei seinen Lebzeiten veröffentlicht können überhaupt nur zwei Werke gelten: »*Livre de mélanges*«, vier- bis achtstimmige Gesänge (Antwerpen, 1585) und »*Dodecacorde*«, 12 Psalme zu zwei bis sieben Stimmen (La Rochelle, 1598). Dies letztere, in den alten Tonarten componirte Psalmenwerk hat seinen Ruhm, der auf Eleganz der Melodie und Harmonie, sowie Frische der Empfindung beruht, weit verbreitet. An Tiefe und Bedeutsamkeit steht L. jedoch nicht nur den gleichzeitigen römischen und venetianischen Meistern, sondern auch den älteren französischen, wie Arcadelt und Jannequin, weit nach. Trotz seines grossen Zeitgenossen Orlando di Lasso aber wurde er von seinen dankbaren Landsleuten der »Phönix unter den Componisten« genannt. Ein Ballet von ihm, »Ceres und ihre Nymphen«, befindet sich im Archive der Grossen Oper in Paris. Das vollständigste Verzeichniss von L.'s Werken überhaupt, soweit sie noch bekannt sind, liefert Fétis in seiner »*Biographie universelle*«.

Leim ist der Name einer stickstoffhaltigen, daher beim Verbrennen wie Haare oder Horn riechende, in heissem Wasser leicht auflösliche, beim Erkalten gelatinirende, stark klebende Substanz, welche sich in der Natur nicht fertig gebildet vorfindet, sondern aus der Substanz der Sehnen, Knorpel und Häute des thierischen Körpers durch Kochen mit Wasser entsteht. Die reinste Form des L.s ist die, welche die Schwimmblasen des Störs und Hausens (Hausenblase) liefern. Der gewöhnliche Tischlerleim, welcher auch in der Instrumenten-

baukunst seine wichtige Rolle spielt, wird durch längeres Kochen, oft unter erhöhtem Drucke im Popin'schen Topfe, aus Sehnen, Haut, Lederabfällen u. s. w. bereitet; er ist in Folge angehender Zersetzung mehr oder minder braun gefärbt, kann aber künstlich gebleicht werden, was man besonders gut in Frankreich versteht. Die bindende Kraft des L.s kann durch einen Zusatz von Bleiweiss erhöht werden; zu langes und öfteres Erhitzen färbt den L. immer dunkler und raubt ihm am Ende durch Zersetzung seine bindende Kraft. Ueber die Verwendung des L.s bei der Orgel, wo derselbe besonders einflussreich und wichtig auftritt, sehe man den Artikel Orgel.

Leise = *piano* (ital.); mit leiser Stimme = *sotto voce* (ital.).

Leisring, Volkmar, deutscher Geistlicher, kenntnissreicher Musikschriftsteller und Componist, geboren um 1590 zu Gebstädt bei Buttstädt in Thüringen, studirte zu Jena Theologie und ward um 1617 Rektor zu Schkölen bei Naumburg, 1619 Pfarrer zu Nohra bei Weimar und 1626 Prediger zu Buchfarth, wo er 1637 starb. Von seinen Compositionen werden genannt: »Brautlied aus dem 26. Capitel des Sirach« (Jena, 1609): »*Cymbalum Davidicum* 4, 5, 6 *et* 8 *vocum*, in lateinischen und deutschen Liedern« (Jena, 1611); »*Taedae nuptiales* in 16 lateinischen und deutschen Hochzeitgesängen von 4, 5 und 8 Stimmen« (Erfurt, 1624) und »*Strenophoniae* in 21 lateinischen und deutschen Neujahrsgesängen« (Erfurt, 1628).

Leiste oder Zierleiste ist eine über den Tasten der Orgel angebrachte und an der Unterkante mit Tuch gefütterte Leiste; dieselbe verhindert beim Spiel das zu hohe Aufschnellen der Tasten. W.

Leister, Joachim Friedrich, verdienstvoller deutscher Gelehrter und kenntnissreicher Dilettant, geboren um 1740 zu Wittstock, war seit 1770 Redacteur des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten und Verfasser vieler in demselben stehenden gründlichen musikalischen Recensionen. Ausserdem war er auch ein fertiger und geschmackvoller Clavierspieler, einsichtsvoller Beurtheiler von Musikwerken und vertrauter Freund von Phil. Eman. Bach. Im J. 1810 war er allem Vermuthen nach noch am Leben.

Leitaccord, s. Leitharmonie.

Leitclausel ist eine aus einigen Noten bestehende melodische Figur, welche eine Ausweichung herbeiführt, oder bei vorhergegangener Ausweichung entweder durch einzelne Töne, oder auch und gewöhnlich im Tempo verzögernd, durch Accorde in die ursprüngliche Tonart zurückführt.

Leitdraht, auch Hauptventildraht und Leiter, Klappenleiter, Leitstift, Ventilstift und Ventildraht genannt, s. Leitstifte.

Leiter, s. Tonleiter.

Leitereigen nennt man diejenigen Töne und Accordbildungen, welche Bestandtheile derjenigen Tonart ausmachen, die einem Tonsatze zu Grunde gelegt ist, oder diejenigen Töne und Accorde, welche der Tonleiter einer solchen Grundtonart eines Tonsatzes eigen sind. Dagegen ist

Leiterfremd die Bezeichnung derjenigen Töne und Accorde, welche nicht zur (Ton-)Leiter der herrschenden Tonart (Grundtonart) gehören, nicht in derselben enthalten sind, sondern nur aus zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen entstanden sind. In einem Tonsatze aus *G-dur* z. B. ist der Ton *c* leitereigen, dagegen der Ton *cis* leiterfremd, sowie überhaupt auch jeder Accord, in dem ein *cis* vorkommt.

Leitereigene und **leiterfremde Modulation,** s. Modulation.

Leitermayer, Michael, erfahrener deutscher Tonkünstler von umfassender Bildung, geboren am 21. April 1799 in Wien, wurde von seinem musikalisch wohlbewanderten Vater im Gesang, Violin-, Violoncello- und Guitarrespiel ausgebildet, so dass er 1817 eine erfolgreiche Concertreise durch Kärnthen, Steiermark, Krain, bis Oberitalien machen konnte. Von dort zurückgekehrt, ward er erster Violinist auf dem Chor der Pfarrkirche im Lichtenthale, gerade zu jener Zeit, als Franz Schubert in derselben Kirche seine ersten geistlichen

Compositionen aufführte. Im J. 1818 trat L. beim Josephstädter Theater als Musikdirektor ein und nahm später eine Stelle als Violinlehrer bei der damals mit dem Theater an der Wien verbundenen Musikschule an, zugleich im Orchester und wegen seiner schönen Tenorstimme im Chor auf der Bühne fleissig mitwirkend. Nachdem er 1827 Chorregent an der Pfarrkirche der Alservorstadt geworden war, errichtete er eine eigene Sing- und Musiklehranstalt, wurde Mitbegründer eines Kirchenmusikvereins und wirkte auch noch seit 1834 als Chordirektor und Singmeister am Josephstädter Theater in Wien. Durch treffliche Aufführungen von Meisterwerken in Kirche, Concert und Theater machte er sich um das lokale Musikleben Wiens sehr verdient.

Leitert, Johann Georg, einer der bedeutendsten deutschen Pianofortevirtuosen der Gegenwart, wurde am 29. Septbr. 1852 in Dresden geboren, woselbst sein Vater königl. Kammermusicus war. L. zeigte schon als Kind ausserordentliches musikalisches Talent, welches durch treffliche Lehrer, wie Krägen, Friedr. Reichel (Clavierspiel) und Rischbieter (Harmonielehre), ausgebildet wurde. In seinem 13. Jahre (1865) liess er sich in Dresden in einem Concerte, unter Mitwirkung der von J. Rietz geleiteten königl. Kapelle, hören, in welchem er mit Compositionen von Mendelssohn, Liszt und Rob. Schumann das grösste Aufsehen erregte und bald darauf Concert-Einladungen nach Leipzig (Gewandhaus), Prag u. s. w. erhielt. Im J. 1867 unternahm L. mit glänzendem Erfolge eine Kunstreise nach England. Zwei Jahre später (1869) ging er nach Weimar zu Franz Liszt, welcher sich auf das Lebhafteste für ihn interessirte. Im April 1869 befanden sich Beide in Wien, woselbst L. drei Concerte veranstaltete und u. A. durch den auswendigen Vortrag von Beethoven's Riesensonate op. 106 und Liszt's Sonate in *H-moll* Alles in Erstaunen versetzte. Ende April begab er sich, nachdem er auch noch in Pesth ein erfolgreiches Concert gegeben, mit Franz Liszt nach Rom. Dort hatte er das Glück, uneingeschränkten Unterricht von dem grossen Meister des Clavierspiels zu erhalten, welcher L. zu einem der ersten Pianofortevirtuosen der Gegenwart heranbildete. L. brachte zwei Winter (1869 und 1870) in Rom zu, woselbst er mehrere durch enthusiastischen Beifall belohnte Concerte gab. Mitte April 1871 kehrte L. endlich nach seiner Vaterstadt Dresden zurück, wo er im Laufe des Winters 1871 zu wiederholten Malen mit sensationellem Erfolge öffentlich spielte. Im Novbr. und Decbr. 1872 unternahm er mit dem Violinvirtuosen Aug. Wilhelmj eine Concertreise nach Berlin, Danzig, Königsberg i. Pr., Riga, Warschau, Lemberg, Czernowitz u. s. w., welche durch ausgezeichnete Beifallsergebnisse gekrönt war. — Als Componist gehört L. der neuen Richtung der Salonliteratur an; von seinen im Druck erschienenen Werken dieser Gattung sind zur Kennzeichnung seiner musikalischen Individualität zu nennen: »*Esquisses*« op. 12 (1872 erschienen), »*Chants du crépuscule*« op. 24 (1872), »*Rayons et ombres*« op. 31 (1874), »Aus schöneren Stunden« op. 33 (1875), »Frühlingsnächte« op. 35 (1875), vierhändige Walzer op. 36 u. s. w. Grosse Werke dürften von dem jungen Componisten noch zu erwarten sein.

Leitharmonie oder Leitaccord nennen einige Musiktheoretiker diejenige Harmonie (resp. denjenigen Accord), vermöge welcher eine Ausweichung aus einer Tonart in die andere bewirkt wird. Vorzugsweise ist die Dominantenharmonie, durch welche am häufigsten und entschiedensten Ausweichungen (Ueberleitungen) aus einer Tonart in die andere geschehen, L. oder Leitaccord zu nennen. Allgemein gebräuchlich ist die Bezeichnung L. niemals geworden.

Leitleisten nennt man diejenigen Leisten, zwischen denen sich die Balgclaves der Orgel befinden. Sie verhindern, dass die Bälge beim Heruntertreten aus der geraden Lage abweichen können. L. gebraucht man ferner zum Unterlegen unter lange Abstracte. Eine solche Leitleiste ist dann mit Einschnitten versehen und wird unter den Abstracten auf dem Boden befestigt. In jeden der Einschnitte, die in der Entfernung der Abstracten von einander in die Leiste gemacht werden, wird eine Abstracte gelegt, und auf diese Weise

erhalten die langen Abstracten nicht nur eine feste Unterlage, sondern die Leiste verhindert auch, dass eng zusammenliegende lange Abstracte beim Spiel zusammenschlagen können. Mithin befördern die L. überhaupt das geräuschlose Spiel und sind in dieser Beziehung nothwendige Bestandtheile. W.

Leitstifte sind Messingstifte ohne Köpfe, die einen doppelten Zweck im Orgelbauwesen haben, nämlich Ventile und Tasten so zu leiten, dass dieselben sich weder nach rechts noch nach links bewegen können. Bei älteren Orgelwerken findet man an der Decke des Windkastens auf der rechten und linken Seite der Ventile, und zwar dem Ventile so nahe als möglich, ohne jedoch die Bewegung desselben zu hemmen, je einen Leitstift eingeschlagen, einzig zu dem Zwecke, dass dasselbe beim Aufzuge sich nicht auf die Seite biegen kann. Bei neueren Werken ist zur Leitung des Ventils nur ein Stift nöthig geworden. Derselbe ist an derjenigen Spitze des Ventils, wo dasselbe aufgezogen wird, so eingeschlagen, dass er in die Kerbe, die zu dem Zwecke in der Mitte dieser Ventilspitze eingelassen ist, zu stehen kommt; er ist auch ein wenig gekrümmt, so dass die Kerbe des Ventils, wenn dasselbe beim Aufzuge an dem L. in die Höhe schnellt, immer den L. umschliesst. Mithin wird das Ventil durch den Stift geführt und kann seine Bahn nicht verändern. Damit der Aufzug des Ventils die Länge des Stiftes nicht übersteigt, somit das Ventil bei schnellem Spiele nicht auf den Stift springen kann, muss der L. eine hinreichende Länge, etwa 45 bis 50 Millimeter haben. Da trotzdem das Aufspringen des Ventils, namentlich beim Staccatospiel, zur Thatsache wird, so haben tüchtige Orgelbauer, um eben dies Uebersprungen der Ventile zu verhindern, Prallleisten unter den Ventilen angebracht. Ausserdem findet man L. bei älteren Orgeln zu beiden Seiten einer Taste, resp. zwischen denselben in der mittleren Leiste des Claviaturrahmens eingeschlagen. In neuerer Zeit gehen die L. direkt in die Tasten. Damit sich letztere nun geräuschlos auf den Stiften bewegen, so ist das länglich eckige Loch, in welches der Stift geht, mit weichem Leder oder mit Tuch ausgefüttert. W.

Leitton (latein.: *Semitonium modi*) wird im engeren Sinne die siebente Stufe jeder *Dur-* und *Moll*tonleiter wegen ihres Strebens nach Auflösung in die Octave des Grundtons genannt. In diesem Sinne heisst der L. auf lateinisch sehr bezeichnend: *Semitonium modi* (d. i. Halbton, nämlich charakteristischer Halbton), oder auch *Subsemitonium modi* (d. i. unterhalber Ton der Tonleiter), und auf französisch: *Note sensible* oder *note caractéristique*, d. i. der Ton, durch welchen das Gefühl für diese oder jene Tonart am bestimmtesten, ausgeprägtesten sich darstellt, durch den sie erst ihren eigentlichen Charakter erhält. In einem allgemeinen Sinne könnte man Leittöne alle diejenigen Töne nennen, welche in Verbindung mit anderen Tönen ein Verlangen der Auflösung in einen zunächst darüber oder darunter liegenden halben Ton in den Hörern erwecken, also alle zufällig erhöhten oder erniedrigten Töne, einschliesslich der grossen Septime des Grundtons und der kleinen Septime im Dominantaccorde. In anderer Ausdrucksweise könnte man allgemeinhin sagen: Leittöne sind diejenigen Töne, welche unter gewissen harmonischen Bedingungen in einer Accordverbindung an bestimmte Fortschreitungen gebunden sind, d. h. welche nach einer bestimmten Stufe hinleiten. Dazu gehören denn auch z. B. die grosse Terz und kleine Septime im Dominantseptaccord (wenn auf diesen der Accord der Tonica folgt), die Quinte im übermässigen Dreiklang, die übermässige Sexte im übermässigen Sextaccorde, der Grundton und die verminderte Septime im verminderten Septimenaccorde (wenn auf dieser der tonische Dreiklang folgt) u. s. w.

Leitzeichen oder Notenzeiger, s. Custos.

Lellmann, Georg Franz, trefflicher deutscher Clarinettist und Componist für sein Instrument, geboren am 8. April 1798 zu Bückeburg, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung in Paris, von wo aus er während eines achtjährigen Aufenthaltes grössere und kleinere Kunstausflüge, theils um sich weiter

zu bilden, theils um sich hören zu lassen, unternahm. Damals veröffentlichte er seine brillanten Variationen und Rondos, theils für eine, theils für zwei Clarinetten mit Orchesterbegleitung, die auch in Deutschland (Bonn, bei N. Simrock) erschienen. Von Sehnsucht nach der Heimath getrieben, verliess er 1829 seine angenehme Stellung in Paris und nahm, da er kein musikalisches Amt fand, den Posten als französischer und englischer Sprachlehrer an einem Privatinstitute in Hannover an, von wo nach drei Jahren er 1833 als Lehrer der neueren Sprachen an das Gymnasium zu Zerbst berufen wurde. Aber schon 1834 schied er wieder von dort und begab sich nach Wien, von wo aus keine weitere Kunde über ihn in die musikalische Welt gedrungen zu sein scheint.

Lem, Peter, vortrefflicher dänischer Violinvirtuose, guter Clavierspieler und ausgezeichneter Musiklehrer, geboren 1754 in Kopenhagen, verdankt den besten Theil seiner tüchtigen musikalischen, besonders violinistischen Ausbildung dem Concertmeister Hartmann. Vom Könige von Dänemark erhielt L. ein mehrjähriges Reisestipendium, das er zur Vollendung seiner Studien wohlverwendete, indem er nach Wien und hierauf nach Italien ging. Nach Kopenhagen 1783 zurückgekehrt, widmete er sich anfangs der Unterrichtsertheilung und dem Concertiren, wurde aber 1785 mit 1000 Thalern Gehalt für die königl. Kapelle gewonnen und nach dem Tode seines Lehrers Hartmann mit 200 Thalern Zulage vom Orchesterdienst entbunden und zum Professor ernannt. Als solcher hatte er nur in den Hofconcerten die Violinsoli zu spielen und je vier Schüler für die Hofkapelle heranzubilden. Er starb 1826 in Kopenhagen. Seine Fertigkeit und sein Vortrag wurden allgemein als bewundernswerth vollendet geschildert. Für Clavier sowohl wie für Violine hat er Einiges componirt; erschienen davon ist jedoch nur ein Violinconcert (in Wien). Andere Werke von ihm führen die Manuscriptcataloge zu Ende des 18. Jahrhunderts auf; es sind meist kleinere Claviersachen.

Lemaire, Charles, französischer Musiktheoretiker und beliebter Gesangscomponist, war um 1660 Singmeister in Paris und soll nach Laborde die siebente Solmisationssylbe »*si*« zur Vermeidung der Mutation erfunden und eingeführt haben, eine Behauptung, die übrigens schon längst, am gründlichsten von Burney, widerlegt worden ist. Einige Jahre später wurde L. Mitglied der königl. französischen Kapelle und wirkte auch ohne die ihm zugeschriebene Erfindung durchaus verdienstlich. Von seinen Compositionen kennt man als in Paris erschienen, ein Buch Cantaten, betitelt: »*Les quatre saisons*« und »1.—6. *recueil d'airs à chanter*«.

Lemaitre, Matthias, belgischer Tonsetzer aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dem man jedoch nichts weiter weiss, als dass er in seiner Zeit eines bedeutenden Rufes genoss. Zerstreut sich vorfindende kleine Tonsätze von ihm rechtfertigen die Achtung seiner Zeitgenossen gegen ihn.

Lemaure, Cathérine Nicole, berühmte französische Sängerin, geboren am 3. Aug. 1704 zu Paris, wurde schon 1719 Choristin an der Grossen Oper daselbst und debutirte 1724 auf derselben Bühne mit glänzendem Erfolge. Nachdem sie bis 1727 engagirt gewesen war, verliess sie das Theater, auf dem sie aber wieder von 1730 bis 1735 erschien. Hierauf scheint sie ausschliesslich nur noch bei Hofe und in Concerten gesungen zu haben und wusste sogar noch als 67jährige Greisin durch ihren Gesang zu entzücken. Seit 1762 mit einem Herrn von Montbruelle verheirathet, starb sie 1783 in Paris. Laborde schildert sie als klein und unansehnlich von Person, jedoch mit dem schönsten Organ und dem entzückendsten Vortrag begabt.

Lemcke, Heinrich, kenntnissreicher deutscher Tonkünstler und erfahrener Musikpädagoge, geboren am 16. April 1812 zu Bremen, erhielt seinen ersten Pianoforteunterricht von einem tüchtigen Schüler des Meisters Aloys Schmitt. Durch J. N. Hummel mächtig angezogen, begab er sich nach Weimar und studirte in den Jahren 1836 und 1837 unter Leitung desselben mit bestem

Erfolge das höhere Clavierspiel. Hierauf nahm L. bis 1840 einen Studienaufenthalt in Leipzig, während dessen er unter anregenden Einflüssen fleissig componirte und Mehreres, zum Theil Instruktives für Clavier, sowie einige Liederhefte veröffentlichte. Von Leipzig siedelte L. nach Berlin über, wo er noch gegenwärtig, geschätzt als einer der gewissenhaftesten und gediegensten Lehrer des Pianofortes, wirkt.

Lemière, tüchtiger französischer Violinvirtuose und als solcher ein Schüler von Gaviniés, trat 1751 in das Orchester der Pariser Grossen Oper, dem er bis zu seiner Pensionirung im J. 1771 angehörte. Er starb jedoch noch in demselben Jahre zu Paris. Von seinen Schülern ist Bertheaume der berühmteste. Von L.'s Compositionen sind Violin-Sonaten und Duette im Druck erschienen.

Lemière de Corvey, Jean Frédéric Auguste, beliebter französischer Operncomponist, geboren 1770 zu Rennes, war Chorknabe in der Maitrise der Kathedrale daselbst, wo er auch Musik lernte und 1790 mit einer einaktigen Oper »*Constance*« auf die Bühne trat, die den totalen Naturalisten erkennen liess. Als Freiwilliger trat er unmittelbar hierauf in eines der republikanischen Bataillone der Vendée und brachte es durch seine Freiheitsschwärmerei schnell zum Unterlieutenant. Nach dem 10. Aug. 1792 in Paris angelangt, beschäftigte er sich bei Berton etwas mit Harmonielehre und brachte eine kleine Oper, »*Les chevaliers errans*«, noch in demselben Jahre auf die Pariser Bühne, fiel aber mit derselben beinahe durch. In tragikomischer Erregung setzte er einen Zeitungsartikel in Musik, liess ihn 1793 drucken und war durch diese Bizarrerie urplötzlich eine Berühmtheit. Als Adjutant des Generals Thiébault ging er hierauf nach Belgien, war aber schon 1794 wieder in Paris, wo er mit bestem Erfolge gleich drei seiner Opern aufführen liess. In den Jahren 1796 und 1797 mit seinem General in Deutschland, führte ihn der Friede von Campo Formio als Blessirten nach Paris zurück, wo er fleissig componirte. Von dort entfernte ihn die Consularregierung, da er für den General Moreau Parthei nahm, und er lebte hierauf bis 1806 zurückgezogen in der Provence. Dann machte er die Feldzüge in Preussen und Polen mit, und von 1808 bis 1814 diente er in Spanien, worauf er als Obristlieutenant pensionirt wurde. Als Napoleon von Elba zurückkehrte, eilte L. an seine Seite und focht bei Waterloo mit. Von 1817 an versuchte er wieder sein Opernglück, allein vergebens. Seine Lage wurde eine missliche, da seine Pension und sein Compositionsverdienst nicht hinreichten, ihn in Paris sorgenfrei zu erhalten und seinen Kindern eine anständige Erziehung zu schaffen. In dieser Bedrängniss griff er sogar zu Correcturdiensten bei Pariser Musikverlegern, bis ihn die Cholera am 19. April 1832 schnell hinwegraffte. Von seinen etwa 20 Opern ist obenan als sein bestes und erfolggekröntestes Werk »*Andros et Almone*« (1794) zu nennen, sodann »*La reprise de Toulon*« (1797), »*Les deux Crispins*« (mit Text von ihm), »*Les deux orphelins*«, »*La paix et l'amour*« (alle drei 1798 im *Théâtre des amis des arts* gegeben und im Druck erschienen), ferner »*Babouc*«, »*La moitié du chemin*«, »*L'écolier en vacances*«, »*Les suspects*«, »*Henri et Félicie*« u. s. w. Sonst schrieb und veröffentlichte er noch: Claviersachen verschiedener Art, Sonaten für Clavier und Violine, Duos für Harfe und Clavier, viele Romanzen mit Clavierbegleitung, Stücke für Harmoniemusik u. s. w.

Lemke, s. Lehmke.

Lemlin, Laurent, auch Laurentius Lemblin geschrieben, belgischer Contrapunktist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Tonsatz man noch Melodien in einer um 1548 gedruckten Sammlung weltlicher vierstimmiger Lieder findet, von der sich noch ein Exemplar auf der Bibliothek zu Zwickau befinden soll.

Lemme, Karl, deutscher Organist und Instrumentenmacher, geboren 1747 in Braunschweig, war in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts (um 1780) in ersterer Eigenschaft an der Katharinen- und Magnuskirche in Braun-

schweig angestellt und hat in letzterer sich besonders um die Verbesserung der Claviere viele Verdienste erworben. Zunächst führte er bei den buntfreien Clavieren gerade Tasten ein, statt dass dieselben früher gegen die Tangenten hin in verschiedenen Krümmungen liefen. Sodann erfand er mit seinem Vater, der gleichfalls Instrumentenmacher in Braunschweig war, die sogenannten gepressten, eigentlich doppelten Resonanzböden, die so zusammengeleimt waren, dass die Fibern (Jahre) schräg übereinander laufen und die Dauer und Haltbarkeit wesentlich befestigen. Dann baute er auch ovalrunde Claviere von einem weit stärkeren Tone und gefälligerer Form, als sonst bei tafelförmigen Clavieren zu finden war. Jedoch bürgerten jene sich nicht ein, weil Ungleichheit des Anschlages diese Vorzüge wieder aufheben sollte.

Lemmens, Jacques Nicolas, vorzüglicher niederländischer Organist und verdienter Tonkünstler, geboren am 3. Jan. 1823 zu Zoerle-Parwys in der Provinz Antwerpen, besuchte seit 1839 das Conservatorium in Brüssel, wo im Clavierspiel Godineau sein Lehrer war. Hierauf wurde er als Organist an die Hauptkirche zu Diest berufen, trat jedoch schon 1841 ins Brüsseler Conservatorium zurück, studirte unter Michelot das höhere Clavierspiel, unter Fétis Contrapunkt und Fuge, unter Girschner Orgelspiel und ging endlich noch zu Ad. Hesse in Breslau, um sich vollends zur Virtuosität auf der Orgel auszubilden. Von 1849 an wirkte er eine längere Reihe von Jahren als Professor am Conservatorium zu Brüssel und hatte eminente pädagogische Erfolge aufzuweisen. Von seinen vielen Schülern treten in ausgezeichneter Weise hervor: Mailly, sein Nachfolger im Lehramt und Organist an der Notredamekirche in Brüssel, Wollon in Löwen, Loret in Paris, Andlauer in Hagenau, Collaerts in Antwerpen, Groven in Mecheln, Guillemant in Boulogne u. s. w. Ueberhaupt erhielt durch ihn das Orgelspiel in ganz Belgien und auch in Frankreich wieder eine edlere, würdigere Gestaltung, besonders mit dadurch, dass er die erhabenen Werke eines Seb. Bach bekannt machte und zu Ehren brachte. Veröffentlicht hat L., ausser einer Orgelschule und einigen Orgelstücken in mehreren musikalischen Zeitschriften, nur wenig; componirt aber hat er sonst noch zwei Sinfonien für Orchester, Motetten, Lieder und Gesänge, über 60 verschiedene Orgel- und etwa 15 Claviercompositionen. In angesehener Stellung wirkt er noch jetzt als Organist und Lehrer seines Instrumentes in Brüssel. — Seine Gattin, geborene Sherrington, eine Engländerin, die sich deshalb L.-Sherrington nennt, ist eine vorzügliche, in England zu allen grossen Aufführungen gesuchte und gefeierte Sängerin, die ihre gediegene gesangliche Ausbildung ebenfalls auf dem Conservatorium zu Brüssel erhalten hat. Sie lebt, auch als Gesanglehrerin hochgeschätzt, grösstentheils in London.

Lemoch, Vincenz, guter Pianist und eleganter Componist, geboren 1792 in Böhmen, lebte seit 1824 als geschätzter Clavierlehrer in Moskau und hat von seinen Werken viele Clavier-Salonstücke besserer Gattung in Russland und Deutschland veröffentlicht.

Lemoine, Antoine Marcel, französischer Guitarrevirtuose und Violinist, geboren am 3. Novbr. 1763 zu Paris, bekleidete nach einander mehrere Stellen an kleineren Pariser Theatern, theils als Orchestermusiker, theils als Dirigent. Im J. 1793 errichtete er eine Musikalienhandlung in Paris, die er durch Intelligenz und Geschäftsthätigkeit in Flor zu bringen wusste und starb im April 1817. Eine kurze Guitarrenschule, Variationen, Rondos, Divertissements u. dgl. von ihm für Guitarre sind im Druck erschienen. — Sein Sohn und Geschäftserbe, Henri L., geboren am 21. Octbr. 1786 in Paris, trat 1798 in das Conservatorium, in welchem L. Adam im Clavierspiel, Berton, Eler, Dourlen und Catel in der Musiktheorie und Composition seine Lehrer waren. Nach vollendeten Studien widmete er sich dem Musikunterricht, zählte bald zu den thätigsten und beschäftigtsten Clavierpädagogen von Paris und bildete vortreffliche Schüler aus. Nachdem er schon seines Vaters Musikgeschäft übernommen hatte, was ihn nicht hinderte, unausgesetzt Lectionen zu ertheilen, verschmähte

er es nicht, unter Reicha's Leitung 1821 noch einen gründlichen Cursus in der Harmonielehre durchzumachen. Er starb am 18. Mai 1854. Erschienen sind von seinen praktischen und geschickten compositorischen Arbeiten, meist im eigenen Verlage: vierhändige Sonaten, Sonatinen, Polonaisen, Variationen, Rondos und andere kleine, zum Theil instruktive Stücke für Pianoforte; an Sammelwerken: »*Tablettes du pianiste*« und »*Memento du professeur de Piano*«, endlich eine Clavierschule und Elementar-Solfeggien. Auch hat er das Verdienst, Bertini, der mit seinen Compositionen von allen Verlegern abgewiesen worden war, in die musikalische Welt eingeführt zu haben.

Lemoyne, Jean Baptiste, französischer Operncomponist, geboren am 3. April 1751 zu Eymet im Perigord, studirte die Musik bei seinem Oheim in Perigueux, welcher Kathedral-Kapellmeister war, und fungirte dann als Orchesterchef in vielen Städten Frankreichs. Um 1770 kam L. nach Berlin und nahm noch theoretischen Unterricht bei Graun und Kirnberger, dann auch beim Kapellmeister J. A. P. Schulz, welcher letztere seine Lust und sein Genie lobte und nur aussetzte, dass er auf Correctheit des Satzes gar nichts gab und am liebsten von Ausdruck der Leidenschaften und Theatereffekten sprach. Erklärlicher Weise waren daher auch Gretry und Gluck L.'s Ideale, und er wusste die Werke derselben auswendig. Als Componist trat er in Berlin zuerst mit einer Gewitterscene hervor, die, in die Oper »*Toinon et Toinette*« eingelegt, ihm eine mit Friedrichsd'ors gefüllte goldene Dose vom Kronprinzen eintrug, der ihm auch eine Anstellung bei der Musikdirektion des Hoftheaters verschaffte. Von Berlin aus ging L. 1775 nach Warschau, wo er u. A. die Oper »*Le bouquet de Colette*« schrieb, in der eine Schülerin von ihm, die später berühmt gewordene Saint-Huberty, mit Erfolg debutirte. Nach Frankreich hierauf zurückgekehrt, kündigte er sich als einen Schüler Gluck's an und brachte 1782 eine grosse dreiaktige Oper, »*Electre*«, auf die Scene. Dieselbe enthielt allerdings Nummern voller Energie und Leidenschaft, aber spärliche, dabei rauhe Melodie und ahmte auch im Uebrigen mehr Gluck's Schwächen als Schönheiten nach. Als Gluck erfuhr, dass die Kritik das durchgefallene Werk als seiner Schule angehörig bezeichnete, erklärte er, mit L. niemals in irgend welcher Verbindung gestanden zu haben. Wie um sich zu rächen, schuf L. zunächst eine Oper im Style Piccini's und Sacchini's, »*Phèdre*« (1786), welche sehr bedeutenden Erfolg hatte, den sie allerdings zum guten Theile dem Textbuch von Hoffmann und der Ausführung der Titelrolle durch die Saint-Huberty verdankte. Später schloss L. sich wieder der nationalfranzösischen Oper an und hatte in der Revolutionszeit noch einige bedeutende Erfolge zu verzeichnen. Nach Aufführung der »*Phèdre*« war er nach Italien gereist; von 1788 an jedoch lebte er ununterbrochen in Paris und starb daselbst am 30. Decbr. 1796 (alle andere Daten beruhen auf Verwechselungen mit anderen Trägern dieses Namens). Ausser den genannten hat L. noch zwölf bekannt gewordene Opern componirt, von denen »*Nephté*« bei ihrer Aufführung einen wahren Enthusiasmus erregte, so dass L. am Schluss der ersten Vorstellung hervorgerufen wurde, eine Ehre, die bisher noch niemals einem Componisten auf einem Theater Frankreichs widerfahren war. — Sein Sohn, Gabriel L., geboren am 14. Octbr. 1772 zu Berlin, kam sehr jung nach Warschau und, neun Jahre alt, nach Paris, wo er bei Clement und Edelmann Clavierspiel und später auch Harmonielehre trieb. Hierauf verband er sich mit dem Violinvirtuosen Lafont, mit dem er in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts zu Concerten die französischen Provinzen und die Niederlande bereiste. Nach seiner Rückkunft brachte er in Paris 1802 die mit Alexandre Piccini zusammen componirte Operette »*L'entresol*« auf dem *Théâtre des variétés* zur Aufführung; zwei andere Operetten von ihm wurden weiterhin in Boulevard-Theatern gegeben. Im Uebrigen widmete er sich dem Musikunterrichte und starb am 15. Juli 1815 zu Paris. Als Pianist wie als Componist war er nicht bedeutend: in letzterer Eigenschaft veröffentlichte er: Concerte, Sonaten, Capricen,

Fantasien, Potpourris und Rondos für Clavier, Duos für zwei Claviere, Sonaten mit Violine, Trios mit Violine und Violoncello und vier Sammlungen von Romanzen mit Pianofortebegleitung.

Lenepveu, Charles, französischer Componist, geboren in Rouen am 4. Octbr. 1840, erhielt seine musikalische Ausbildung im Pariser Conservatorium, gewann 1865 mit einer Cantate, »*Renaud dans les jardins d'Armide*«, Text von Camille du Locle, den römischen Preis, und nach der Rückkehr von der auf Staatskosten unternommenen Ausbildungsreise nach Rom mit einer Oper, »*Le Florentin*«, den vom Ministerium der schönen Künste ausgesetzten Preis für eine komische Oper. Ausser dieser Oper, welche am 25. Febr. 1874 in der *Opéra comique* zur Aufführung gelangte, ist noch ein Requiem von L.'s Composition in die Oeffentlichkeit gedrungen, zum ersten Male aufgeführt in Bordeaux, 1871, im folgenden Jahre auch am Charfreitagsconcert der Pariser Conservatoire-Gesellschaft und 1873 in einem der von Pasdeloup geleiteten Volksconcerte. Von L.'s kleineren Compositionen sind besonders die Lieder zu nennen (meist bei Hiélard in Paris erschienen): »*La jeune Captive*«, Text von Chenier, »*Le poëte mourant*« von Millevoye, »*Lamento*« von Th. Gautier, »*Nocturne*« von V. Hugo, »*Chant du crépuscule*« von demselben; endlich verschiedene Compositionen zu Dichtungen von A. de Musset und E. Guinaud. Die Aufführung einer grossen, jüngst von L. vollendeten Oper in drei Akten, »*Velléda*« betitelt, im lyrischen Theater steht 1876 bevor. W.

Lenker, Christoph Michael, deutscher Clavierbauer, der um 1765 zu Rudolstadt lebte und den Ruhm hatte, dass seine Instrumente den Silbermann'schen gleich geachtet wurden. Er war auch der erste, welcher die von Silbermann erfundenen Flügel-Fortepianos nacharbeitete und verbessern half. Im J. 1790 war L. nicht mehr am Leben.

Leno (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung matt, kraftlos.

Lenoble, Joseph, französischer Componist, geboren am 1. Septbr. 1753 zu Mannheim, erhielt von seinem Vater, einem französischen Musiker im Dienst des Kurfürsten, seine musikalische Ausbildung und zeichnete sich schon in seiner Jugend durch einige von ihm geschriebene Instrumentalcompositionen, als Claviersonaten, Quartette und Septette aus, welche eine gute Aufnahme bei den Kunstfreunden fanden. Im J. 1784 war L. in Paris und liess in einem der *Concerts spirituels* sein Oratorium »Joas« aufführen, welches sehr beifällig aufgenommen wurde. In derselben Zeit componirte er gemeinschaftlich mit Méhul eine dreiaktige Oper, »*Lasus et Lydie*«, welche jedoch nicht in Scene ging. Dieser liess er die Balletoper »*L'Amour et Psyché*« folgen. Er starb zu Beunoy, unfern Paris, am 15. Decbr. 1829.

Lenss, Heinrich, vortrefflicher deutscher Waldhornist, geboren 1793 in Berlin, erhielt von dem königl. Kammermusicus Lehmann auf dem Horn, von Hummerich auf der Bratsche Unterricht und liess sich schon 1806 auf beiden Instrumenten öffentlich hören. Bald darauf trat er als Accessist und um 1815 als Kammermusicus in die königl. Kapelle ein. In Folge des Verlustes der Vorderzähne wurde er 1835 pensionirt und starb am 20. April 1856 in Berlin. In dem berühmten Möser'schen Streichquartett hat er lange Zeit die Bratsche vertreten. Im Uebrigen war er auch ein gründlicher Componist, wie zwei von ihm im Druck erschienene Clavierquartette op. 9 und 10 beweisen.

Lentamente (italien.; französ.: *lentement*), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung langsam, schlaff.

Lentando (italien.), d. i. verlangsamernd, schleppend, selten vorkommende, mit *rallentando* (s. d.) identische Vorschrift.

Lento (italien.), d. i. langsam, die Bezeichnung für ein Tempo, das nach gewöhnlicher Annahme etwas schneller als *Adagio* und *Largo* und langsamer als *Larghetto* und *Andante* ist. Als noch genauer bezeichnende Beiwörter findet man häufig *assai* oder *molto* zu L. gesetzt, also: *L. assai*, *L. di molto* in der Bedeutung sehr langsam (s. übrigens Tempo).

Lentz, Heinrich Gerhard, gediegener deutscher Claviervirtuose und Componist, geboren 1764 zu Köln, erhielt von seinem Vater, einem dortigen vorzüglichen Organisten, Unterricht im Clavier- und Orgelspiel. Von seinen Landsleuten wegen seiner musikalischen Tüchtigkeit bewundert, ging er 1784 nach Paris, wo mitgebrachte Empfehlungen ihm u. A. auch das *Concert spirituel* eröffneten. Dort spielte er unter grossem Beifall sein erstes Clavierconcert mit Orchester, welches er alsbald nebst anderen Compositionen in den Druck geben musste. Die Basis seiner Existenz aber bildete der gute Musikunterricht, den er in einigen hochadlichen Häusern zu ertheilen hatte. Im J. 1791 ging er nach London, wo er sich als schaffender und ausübender Künstler schnell einen vorzüglichen Ruf verschaffte, so dass Clementi gern mit ihm verkehrte, der Concertmeister Salomon einige seiner Sinfonien und Clavierconcerte aufführen liess und selbst sein grosses compositorisches Vorbild, Joseph Haydn, ihm, in England anwesend, oft Zeichen seiner Hochachtung kundgab. Im J. 1795 kehrte L. nach Deutschland zurück und verweilte zunächst in Hamburg, bis ihn der musikübende Prinz Louis Ferdinand von Preussen im folgenden Jahre nach Berlin zog und ihm glückliche Tage bereitete. Das vertraute Verhältniss mit diesem Fürsten löste sich, als Dussek 1802 an den Hof kam und einen unumschränkten Einfluss auszuüben begann. L. ging zunächst nach Halle und hierauf, da er keine seinen Talenten entsprechende Stellung fand, nach Lemberg, von dort endlich nach Warschau. Hier gründete er eine Pianofortefabrik und verheirathete sich mit einer tüchtigen jungen Musiklehrerin, aus deren Feder einige Talent bezeugende Compositionen für Clavier und für Gesang gedruckt existiren. Nur zu bald starb aber die junge Frau an einer Brustkrankheit, und L. verheirathete sich zum zweiten Male; beide Ehen sind jedoch kinderlos geblieben. Von 1826 bis 1831 war L. Professor am Warschauer Conservatorium, besonders im Orgelspiel, und bis zu seinem Tode blieb er ein gesuchter und hochgeschätzter Musiklehrer. Er starb am 21. Aug. 1839 zu Warschau in Folge eines Schlaganfalls. Seine ungemein beliebt gewesenen, im Haydn'schen Style componirten gedruckten Compositionen bestehen aus drei Sinfonien, drei Concerten, Präludien und vielen Variationen für Clavier, zwölf Sonaten mit Violine oder Flöte, neun Clavier-Trios und sechs deutschen Gesängen mit Clavierbegleitung.

Lenz, Leopold, angenehmer und geschickter deutscher Baritonsänger und Liedercomponist, geboren um 1803 zu Berlin, genoss eine sehr sorgfältige Schul- und musikalische Bildung. In jungen Jahren kam er nach München und wurde zunächst als königl. Hofkapell- und Theatersänger engagirt. Bald auch gründete er daselbst einen Gesangverein, den er viele Jahre hindurch dirigirte. Im J. 1841 wurde er zum Regisseur der königl. Oper und 1846 zum Professor des Gesangs am Münchener Conservatorium ernannt. Jedoch schon 1848 zog er sich von allen diesen Geschäften zurück, verzehrte in Zurückgezogenheit seine Pension und ertheilte nur einigen Gesangunterricht. Er starb am 19. Juli 1862 in München. Wie als intelligenter Sänger mit schöner, volltönender, geschulter Stimme und höchst einnehmendem Aeusseren, hatte er auch als Componist seine weithin anerkannten Verdienste. Man kennt von ihm einige Kirchensachen und Männerchöre, sowie einige vierzig Liederhefte, von denen »Minnefahrt in neun Gesängen von Uhland« op. 13 und »Gesänge aus Faust von Göthe« op. 14 ganz besonders hervorzuheben sind. In diesen Liedern, sowie in den meisten übrigen erfreuen elegante, fliessende Melodie und richtiger Ausdruck nebst interessanter Begleitung des Pianoforte, dem er häufig auch Violoncell, Horn oder Fagott wirkungsvoll zugesellte.

Lenz, Wilhelm **von,** kunstgebildeter Dilettant und musikalischer Schriftsteller, lebt nach vielen Reisen mit dem Titel eines kaiserl. russischen Staatsraths in St. Petersburg. Einiges Aufsehen erregte er durch sein in überwiegend phantastischem Style geschriebenes Werk »*Beethoven et ses trois styles*« (Petersburg, 1853; deutsch 5 Thle., Kassel, 1855, 2. Ausg. Hamburg, 1860). Als

Separatabdruck aus diesem Werke erschien der »Kritische Katalog von L. v. Beethoven's sämmtlichen Werken mit deren Analyse« (Hamburg, 1860). Sonst befinden sich noch zahlreiche, zum Theil musikkritische Artikel von ihm in verschiedenen deutschen musikalischen Zeitschriften, besonders in der »Neuen Berliner Musikzeitung« von 1870 bis 1875.

Lenzi, Carlo, italienischer Orgelspieler, gediegener Gesanglehrer und einer der vorzüglichsten Kirchencomponisten des 18. Jahrhunderts, geboren am 11. Juli 1735 zu Azzone unweit Bergamo, erhielt seine Ausbildung in Neapel durch Sala und folgte später einem Rufe als Kirchenkapellmeister an *Sta. Maria maggiore* in Bergamo. Im J. 1800 erblindet, musste er sich pensioniren lassen, wirkte aber bis zu seinem Tode, am 23. März 1803, noch als Gesanglehrer. Sein Amtsnachfolger war der berühmte Simon Mayr. L.'s bekannt gewordene Compositionen im kirchlichen Style bekunden den Meister des Tonsatzes, und von seinen Gesangschülern haben sich viele, besonders Nozzari, Bianchi, Giacomo David u. s. w., glänzenden Ruhm erworben.

Leo ist der Name von zwei römischen Päpsten, deren die Musikgeschichte erwähnt. — Leo II., ein Sicilianer von Geburt, regierte von 682 bis 684 und soll während seiner kurzen Herrschaft mancherlei für Verbesserung der Musik gethan, eine Psalmodie componirt und mehrere lateinische Hymnen mit besseren Melodien versehen haben. — Leo IX., geboren 1002 im Elsass, ursprünglich Bischof von Toul, wurde in Worms 1049 zum Papste gewählt und starb 1054. Auch er hat als erfahrener Tonkünstler auf zahlreichen Visitationssynoden, die er anordnete, im Interesse der Musik gewirkt. Mehrere Responsorien zu Ehren von Heiligen soll er in Musik gesetzt haben, darunter die noch jetzt gesungene auf den heiligen Hidulphus, Bischof von Trier.

Leo, Johann Christoph, berühmter Orgel- und Clavierbauer, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Augsburg lebte, begründete um 1685 sein Ansehen durch zahlreiche schöne Kircheninstrumente, Clavichorde, Claviere und Spinette, die aus seiner Hand hervorgingen. — Sein Sohn, gleichfalls Johann Christoph L. geheissen, geboren zu Augsburg, hatte den Titel kurfürstl. mainz'scher und markgräfl. anspach'scher Hoforgelbauer und führte die Aufsicht über alle im Anspach'schen befindlichen Orgeln. Schon in seiner Jugend richtete er mehrere bedeutende Werke in Kirchen der Gegend von Mainz, Bamberg, Anspach, sowie in der Schweiz auf. Das dadurch bedingte Reiseleben gab er endlich auf, blieb seitdem in Augsburg und baute 1721 die neue Orgel in der Ulrichskirche daselbst. Wie seine Orgeln waren auch seine Claviere, Pantaleons, Glockenspiele u. s. w. berühmt. Er starb um 1736 zu Augsburg.

Leo, Leonardo, einer der grössten Meister der guten italienischen Schule des 18. Jahrhunderts, geboren 1694 in San Vito degli Schiavi im Königreich Neapel, machte seine musikalischen Studien auf dem Conservatorium *de la pietà de' Turchini* zu Neapel und kam noch sehr jung nach Rom, wo er sich unter Leitung Pitoni's mit dem höheren Contrapunkt eingehend beschäftigte. Wieder nach Neapel zurückgekehrt, wurde er als zweiter Kapellmeister an dem früher von ihm besuchten Conservatorium angestellt, im J. 1716 zum Organisten der königl. Kapelle und ein Jahr später zum Kapellmeister der Kirche *Santa Maria della Solitaria* ernannt. Unter vielen Werken, die er damals componirte, ragt gleich seine Erstlingsoper »Sofonisbe« hervor, welche bei ihrer Aufführung 1719 sehr gefiel und bereits den ausdrucksvollen Charakter seines grossen Talentes zeigt. Weiterhin wurde er Direktor des Conservatoriums San Onofrio in Neapel und verbreitete nebst seinen berühmten Schülern Pergolese, Jomelli, Piccini, Sacchini, Hasse, Traëtta, Fornelli und vielen Anderen die neapolitanische Schule über ganz Europa. Der grosse Meister erlag 1746 einem Schlaganfalle, gerade als er mit Composition einer Arie im Buffostyle beschäftigt war. L. übertraf bis auf Alessandro Scarlatti alle seine Vorgänger und galt nebst seinen berühmten tonkünstlerischen Zeitgenossen Durante und Feo, da er alle Gat-

tungen der Composition in gleich vollendetem Grade ausbildete, für den Hauptrepräsentanten der italienischen Musik der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ungeachtet er besonders für das Leidenschaftliche, Grosse und Erhabene geschaffen war, so gelang ihm doch das Naive, Zarte, Scherzhafte nicht minder, wie dies u. A. seine komische Oper »*Il cioè*« (Das heisst) beweist. Uebrigens war er der erste Componist, der sich in seinen komischen Opern der Form des Rondos bediente. Als seine vorzüglichsten Operncompositionen aus der Zahl von etwa vierzig erwähnen wir noch »*Olimpiade*«, »*La clemenza di Tito*«, »*Demofoonte*« (mit der weltberühmten Arie »*Misero Pargeletto*«, die Piccini als unübertroffenes Muster dramatischen Ausdrucks bezeichnete), »*Andromache*«, »*Alessandro in Persia*«, »*Ciro riconosciuto*« und »*Achille in Sciro*« (1743 für Turin componirt), ausserdem noch in die 60 Intermezzi, Serenaten, Cantaten, Pastorales u. s. w. für das Theater; ferner die beiden Oratorien »*Santa Elena al calvario*« und »*La morte d'Abele*«, von denen das erstere für eines seiner vollendetsten Werke gilt. Seine Hauptwerke für die Kirche sind: vier Cantaten, fünf Messen (eine vierstimmig im Palestrinastyle, die anderen mit Orchester), ein *Te deum* mit Orchester, ein hochberühmtes Miserere für acht Stimmen *a capella*, ein anderes vierstimmig mit Orgel, zwei Magnificat, Responsorien, Motetten, Lamentationen, *Tantum ergo*, Alleluja's und jenes *Ave Maria* für Sopran, Streichinstrumente und Orgel, welches sich wie das achtstimmige Miserere durch erhabenen Styl, harmonische und contrapunktische Vollendung, sowie durch Adel, Klarheit und Reinheit der Schreibart auszeichnet. Auf instrumentalem Gebiete sind Toccaten für Clavier, zwei Bücher Orgelfugen, sechs Violoncelloconcerte u. s. w. von ihm zu nennen. Für das ihm untergebene Conservatorium schrieb er verschiedene Studienwerke, so sechs Bücher Solfeggien für alle Stimmlagen, zwei Bücher sogenannte Partimenti (bezifferte Bässe zur Uebung im Generalbass) und eine Manuscript gebliebene Musiklehre »*Principi di musica*«. Endlich hat er noch an 56 Hefte Duos und Trios für verschiedene Stimmen mit und ohne Instrumentenbegleitung componirt. — L. war nicht allein grosser Componist und Musiklehrer, sondern auch ein guter Orgel- und vortrefflicher Violoncellospieler, einer der ersten, welche dem Violoncello zu seiner dominirenden Stellung der Gambe gegenüber, die schliesslich in Verschollenheit gerieth, in Italien verhalfen.

Leon de Saint-Lubin, s. Lubin.

Leonaccini, italienischer Componist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aus Modena gebürtig, von dessen Lebensumständen nichts bekannt geblieben ist, trotzdem ihn Piccini unter die vorzüglichen Meister zählt.

Léonard, Hubert, berühmter belgischer Violinvirtuose, Componist und Lehrer seines Instrumentes, geboren am 7. April 1819 zu Bellaire in der Provinz Lüttich des Königreichs Belgien, begann mit neun Jahren in Lüttich bei einem gewissen Rouma, einem tüchtigen Künstler, Violine zu lernen, der für seinen Zögling zugleich wie ein zweiter Vater sorgte. Mit 16 Jahren war L. in Paris auf Grund einer Unterstützung, die er von der Frau eines reichen Kaufmannes in Brüssel empfing, und im Juni 1836 wurde er als Zögling des Conservatoriums daselbst zugelassen, an welchem Habeneck sein Hauptlehrer wurde. Zugleich trat er als Violinist in das Orchester des Theaters *des variétés*, von wo aus er in dasjenige der Komischen und endlich der Grossen Oper kam. Im Juni 1839 verliess L. das Conservatorium, blieb aber noch bis 1844 in Paris, worauf er eine Concertreise unternahm, die ihn zunächst auf einige Monate nach Lüttich, dann nach Leipzig führte, wo er Mendelssohn kennen lernte, der sich sofort für ihn zu interessiren begann und ihm die besten Compositionsrathschläge ertheilte. Mittlerweile hatte L. am 4. April im Leipziger Theater gespielt und namentlich durch seine Variationen über ein Thema von Haydn den allgemeinen Beifall gewonnen, der sich besonders auf seinen einschmeichelnden Ton, seinen eleganten Ausdruck und sein brillantes Staccato bezog. Hierauf wirkte L. zu Bonn bei den Festen mit, welche die Enthüllung

des Monuments Beethoven's begleiteten und erntete schmeichelhafte Auszeichnungen. Nicht minder bedeutend waren seine Erfolge vom Januar 1846 an in Dresden, Berlin und auf dem Musikfeste zu Aachen, wo er u. A. auch ein Concert seiner Composition hören liess. Im J. 1847 besuchte er Schweden und kehrte über Hamburg zurück, wo er zwei glänzende Concerte gab. Das Jahr 1848 sah L. in Wien, von wo ihn jedoch alsbald wieder die zu gleicher Zeit daselbst ausbrechende Revolution vertrieb. Er begab sich nach Brüssel und wurde an de Bériot's Stelle, der wegen Kränklichkeit austrat, Violin-Professor am Conservatorium. Im J. 1851 verheirathete sich L. mit der vorzüglichen Sängerin de Mendi (s. weiter unten), einer Nichte des berühmten Tenoristen Manuel Garcia, und gab mit derselben im darauf folgenden Winter zwei Concerte in Paris, die ihm Ruhm und eine dauernde Beliebtheit in der französischen Hauptstadt eintrugen. Weiterhin unternahmen die beiden Gatten erfolgreiche Reisen nach Frankreich, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen und Russland, und empfingen schmeichelhafte Kundgebungen des Entzückens, das sie überall hervorriefen. Als Professor am Conservatorium zeigte sich L. vollkommen würdig der hohen Stellung, die er als Bewahrer und Vermehrer des Ruhms der belgischen Violinschule einzunehmen hatte und übertrug auf seine zahlreichen Schüler die trefflichen Eigenschaften, welche ihn in so hohem Grade auszeichneten. Auch als Componist trat er nicht unvortheilhaft hervor. Man kennt von ihm als im Druck erschienen: viele Violinconcerte mit Orchesterbegleitung, treffliche Studienwerke für dies Instrument, elf grosse Fantasien mit Orchester- und zwei Elegien mit Clavierbegleitung, zahlreiche Salonstücke und Fantasien, meist über Operntheme (gemeinschaftlich mit dem Pianisten Jos. Grégoir gearbeitet), Duette für Violine und Violoncello (mit Servais componirt), ein Duo für zwei Violinen u. s. w. Im J. 1866 gab L. das Lehramt am Brüsseler Conservatorium auf und siedelte 1867 nach Paris über, wo er hoher Verehrung geniesst und sich hin und wieder auch noch öffentlich hören lässt. — Seine Gattin, Antonia Sitcher de Mendi-Léonard, geboren am 20. Octbr. 1827 zu Talavera de la Reina in Spanien, kam jung nach Paris und studirte bei ihrem Oheim Manuel Garcia Gesang und Harmonielehre. In einem Conservatoireconcerte zu Paris, am 25. April 1847, trat sie zum ersten Male öffentlich auf und machte sich alsbald so beifällig geltend, dass die Direktion dieser Concerte eine Medaille auf die junge Sängerin schlagen liess. Hierauf besuchte sie bis zu ihrer Verheirathung in Begleitung ihres Oheims häufig England, später mit ihrem Gatten auch andere entfernte Länder und fand überall die ehrenvollste Aufnahme. In Brüssel und seit 1867 in Paris widmet sie sich mit vielem Erfolge der Ertheilung von Gesangunterricht. Auch als Componistin von vielen im Druck erschienenen Gesangromanzen ist sie aufgetreten.

Leonarda, Isabella, italienische Componistin, geboren 1641 zu Novara, trat in das Ursulinerinnenkloster ihrer Geburtsstadt und wurde Aebtissin desselben. Von ihrer Composition erschienen viele Motetten für eine, zwei und drei Stimmen, Vespern und einige vierstimmige Messen mit Instrumentalbegleitung.

Leonardi, Antonio, vielgenannter italienischer Musiker, lebte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Pisa. — Desselben Namens kennt man einen Componisten, Johann L., zu Anfang des 16. Jahrhunderts, von dem einige Melodien in einer um 1548 gedruckten Sammlung vierstimmiger weltlicher Lieder enthalten sind, welche Sammlung sich auf der Bibliothek zu Zwickau befindet.

Leonetti, Giovanni Battista, italienischer Augustinermönch und Organist zu Crema in der Lombardei, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts und hat von seiner Composition erscheinen lassen: »*Litanie a* 4, 5, 6, 7 *e* 8 *voci*«.

Leonhard, Julius Emil, vorzüglicher deutscher Componist, Pianist und Lehrer, geboren am 13. Juni 1810 zu Lauban in Schlesien, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, einem Geistlichen, der leidenschaft-

licher Musikfreund und ein für seine Zeit fertiger Clavierspieler, Sänger und Theoretiker war. Nach dem Tode der Mutter bezog der Knabe das Gymnasium seiner Vaterstadt, trat in das mit diesem verbundene kirchliche Sängerchor ein, das unter der Leitung des verdienten Cantors Böhmer stand, brachte es daselbst bis zum *Praefectus Chori* und fand dabei Gelegenheit, gründlicher den Chorgesang und nebenbei auch bezügliche Partituren zu studiren. Dem Unterricht des Vaters entwachsen, blieb er Autodidakt und hat von dieser Zeit an nirgends in irgend einem musikalischen Institut weitere Unterweisung gehabt. Im J. 1828 trat er zum ersten Male öffentlich vor das Publikum seiner Vaterstadt in einem Concert für einen wohlthätigen Zweck, worin er die Erstlinge seiner Compositionen meist für Orchester vorführte. — Nach glücklich bestandenem Maturitätsexamen bezog er die Universität zu Breslau, war daselbst ein eifriges Mitglied des damals bestehenden akademischen Musikvereins, an dessen Aufführungen er sich als Violinist betheiligte. In dieser Eigenschaft fand er auch Anlass, bei den sonntäglichen Messen in der katholischen Domkirche in Breslau mitzuwirken, wozu ihn der sich allgemeiner Liebe erfreuende Domkapellmeister Schnabel aufforderte, der warmen Antheil an ihm nahm und dem der junge Student manchen musikalischen Genuss zu danken hatte. Diese kirchlichen Produktionen veranlassten ihn nun, sich selber mit einer *Missa solemnis* zu versuchen, zu welchem Zwecke er auf Schnabel's Anrathen strenge kanonische Studien nach Albrechtsberger machte, die ein Semester in Anspruch nahmen. Nach dieser Zeit hatte er die Freude, seine Compositionen in der Dominikanerkirche beim feierlichen Gottesdienst zu hören. Nach Schnabel's plötzlich erfolgtem Tode begab er sich 1831 nach Leipzig, um dort seine begonnenen philologischen Studien fortzusetzen. Bald wurde er inne, dass für den Zweck des Lebensberufes eine Vereinigung der wissenschaftlichen mit den künstlerischen Studien, wie sie ihm vorgeschwebt hatte, nicht wohl möglich sei, und er gerieth in schwere Kämpfe zwischen Pflicht und Neigung. Ohne seine philologischen Studien im eigentlichen Sinne zu vernachlässigen, zog ihn das rege musikalische Leipziger Leben doch so gewaltig an, dass er den wissenschaftlichen Studien jedenfalls einen Theil der Kräfte entziehen musste, die sie beanspruchten. Hofrath Rochlitz, damals noch Redakteur der ehemals so berühmten »Leipziger musikalischen Zeitung«, nahm sich seiner freundlich an, liess sich seine Compositionsversuche vorlegen und sprach mit ihm darüber, gab ihm auch, nachdem der angehende Kunstjünger bereits in der Gesellschaft »Euterpe« eine Ouverture und Variationen eigener Composition zu Gehör gebracht hatte, Gelegenheit, zwei Mal in den Gewandhausconcerten aufzutreten.

Nach mancherlei Kämpfen entschloss sich L., ermuthigt durch ein schriftliches Gutachten H. Marschner's, der ihm persönlich zwar gänzlich fremd, doch Veranlassung gefunden hatte, einige Arbeiten aus der Feder des philologischen Musikers kennen zu lernen, mit Erlaubniss des Vaters sich ganz der Musik zu widmen. Um diese Zeit (1835) machte er die Bekanntschaft Mendelssohn's, der sich ihm wie so vielen Anderen liebenswürdig und gefällig erwies. Das Jahr 1841 verlebte er in ruhiger Zurückgezogenheit in seiner Vaterstadt. Er konnte da vollkommen ungestört sich seinen künstlerischen Arbeiten hingeben und schrieb daselbst auf Mendelssohn's Veranlassung ein Streichquartett, welches dessen Beifall erhielt, die ersten Sätze einer später aufgeführten Sinfonie und Psalm 138 für Chor und Orchester. Um Weihnachten des nämlichen Jahres erhielt er vom Musikhändler J. Schuberth in Hamburg die Nachricht, dass eine von ihm eingesandte Clavier-Sonate einen Preis von dem damaligen Norddeutschen Musikverein erhalten hatte, und kam dadurch in einige Beziehung mit Musikalienhändlern. Neujahr 1842 traf er wieder in Leipzig ein und lebte daselbst still und zurückgezogen als Musiklehrer, hauptsächlich aber seinen musikalischen Arbeiten obliegend. Im J. 1845 gab er im Gewandhaus ein eigenes Concert, bestehend aus Arbeiten seiner Composition, vor einem ge-

ladenen Publikum. Eine Ouverture zu »Axel und Walburg«, schon früher in Hamburg zu Gehör gebracht, zweistimmige Lieder mit Clavierbegleitung, ein Claviertrio, der schon erwähnte Psalm und die Sinfonie wurden daselbst dem Publikum vorgetragen. Nachdem mehrfache Aussichten auf eine festere Lebensstellung fehlgeschlagen waren, erhielt er 1852 einen Ruf nach München an das dortige Conservatorium für Musik, um die Oberleitung des Clavierunterrichts zu übernehmen, wozu später die Leitung der Ensembleübungen kam. Nachdem er sieben Jahre lang in dieser Stellung verblieben, gab er sie auf und siedelte nach Dresden über, wo er am dortigen Conservatorium die gleiche Funktion übernahm und sie dreizehn Jahre lang, bis zu seinem Austritt 1873, fortführte. Seitdem hat er einer öffentlichen Lehrerthätigkeit entsagt und lebt als Privatmann in genannter Stadt, leitet aber noch immer die Studien einiger ihm gebliebener Schüler. Von seinen Compositionen sind bisher im Stich erschienen für Clavier allein: zwei Fantasien über Themen aus »Euryanthe« und »Montecchi und Capuleti«, ein Heft Variationen, *III. Thèmes var. à 4m.*, vier Romanzen und genannte Claviersonate. Für Clavier mit Begleitung: zwei Sonaten für Clavier und Violine, zwei Trios für Clavier, Violine und Cello, ein Quartett für Clavier, Violine, Viola und Cello. Für Gesang: zwei Hefte einstimmige Lieder mit Pianofortebegleitung, fünf Duette für zwei weibliche Stimmen, zwei Hefte zweistimmige Volkslieder, vier Terzette für drei Frauenstimmen, ein Heft Gesänge für eine Bariton- und drei Bassstimmen. Chorwerke für Gesang: drei Kirchencantaten für vierstimmigen Chor mit Begleitung eines kleinen Orchesters, ein Oratorium »Johannes der Täufer«, nach Worten der Schrift für Soli, Chor und grosses Orchester (aufgeführt zu Görlitz, München, Lauban, Leipzig, Zittau), in Partitur und Clavierauszug bei Breitkopf und Härtel. M. F.

Leonhardt, Andreas, tüchtiger theoretischer und praktischer Musiker, geboren am 20. April 1810 zu Asch, widmete sich der militärmusikalischen Laufbahn und hat sich als Armeekapellmeister in Wien viele Verdienste erworben, namentlich um den Bau der Flügelhörner, den er mit wesentlichen Verbesserungen bedachte. Auch als Componist, namentlich für Harmoniemusik, hat er sich durch zahlreiche Arbeiten ausgezeichnet. Um 1860 liess er sich pensioniren, wirkte aber noch weiter als Professor an der Wiener Hofopernschule bis zu seinem Tode, der am 3. Octbr. 1866 erfolgte.

Leoni, Leone, berühmter italienischer Tonsetzer zu Ausgang des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts, geboren um 1560, war Kapellmeister der Kathedrale zu Vicenza. Er gehörte zu der Zahl berühmter Componisten, welche 1592 dem Meister Palestrina eine Sammlung fünfstimmiger Psalme als Huldigungszeichen widmeten. Von 1601 bis 1623 veröffentlichte er in Venedig fünf Bücher fünfstimmiger Madrigale, fünf Bücher Motetten von einer und zwei bis zu acht Stimmen und viele Psalme, auf deren Titeln er sich meist »*Academico olimpico*« nannte. Ausserdem befinden sich Madrigale von ihm in der Sammlung »*Il trionfo di Dori*« (Venedig, 1596) und in derjenigen, welche den Titel »*Madrigali pastorali a sei voci*« (Antwerpen, 1604) führt.

Leopold I., deutscher Kaiser von 1658 bis 1705, der zweite Sohn Kaiser Ferdinand's III. und der Maria Anna von Spanien, geboren 1640, wurde ursprünglich für den Dienst der Kirche erzogen und gab sich in Folge dessen eifrig der Religions- und der Kunstübung sowie der Beschäftigung mit Sprachen und Wissenschaften hin. Namentlich in der Musik war er so gründlich unterrichtet, dass ihn schwerlich ein Fürst seines Jahrhunderts übertraf. Er spielte mehrere Instrumente, besonders das Clavier, sehr fertig und componirte Kirchliches sowohl wie Weltliches. Madrigale seiner Composition bewahrt die Hofbibliothek in Wien, welche er auch mit einer Sammlung von Werken der ersten Kirchen- und Theatercomponisten seiner Zeit ausstattete. Er, der sonst allem Luxus abgewendete Regent, unterhielt mit grossen Kosten eine starkbesetzte Kapelle von Sängern und Instrumentalisten, die er vor ihrer Aufnahme mit-

unter selbst prüfte, sowie eine glänzende italienische Oper. An der Brustwassersucht leidend und bis zum letzten Stadium dieser Krankheit vorgerückt, versammelte er noch einmal seine Kapelle zu einem Concerte vor seinem Bette, und während dieser Musikaufführung, am 5. Mai 1705 zu Wien, gab er seinen Geist auf.

Lepine, geschickter Orgelbauer, geboren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Pezénas, hat zu seiner Zeit in Frankreich die meisten Kirchenwerke aufgerichtet. Zum besonderen Ruhme gereichen ihm die Orgeln in seiner Geburtsstadt, in Narbonne, in der Kathedrale zu Montpellier, ein ungeheures Instrument bei den Franciscanern zu Toulouse u. s. w. L. zog sich 1789 von seinem Geschäfte zurück und starb wenige Jahre später, seinen Kindern ein bedeutendes Vermögen hinterlassend, das er in wahrhaft unermüdlicher Arbeit gewonnen hatte.

Leplus, Gabriel, vorzüglicher französischer Flötenvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren am 1. Septbr. 1807 zu Lille, erregte in Concerten zu Paris das grösste Aufsehen und war in mehreren Theaterorchestern daselbst, zuletzt in dem der grossen Oper, angestellt. Er starb im J. 1874 zu Paris.

Leprévost, Etienne Alexandre, französischer Kirchencomponist, geboren am 25. Novbr. 1812 zu Treviso, trat 1832 in das Pariser Conservatorium und studirte daselbst bei Fétis und später bei Halévy Composition. Als Kapellmeister an einer kleinen Kirche und als Organist bei St. Rochus in Paris angestellt, verlegte er sich hauptsächlich auf die Kirchemusik. Auf diesem Gebiete sind mehrere solenne Messen, Psalme, Vespern u. s. w. von ihm erschienen. Im J. 1848 wurde auch eine einaktige Oper von ihm: »*Le dormeur éveillé*«, in der *Opéra comique* mit Beifall aufgeführt. L. starb 1874 in Paris.

Lepsis (griech.: λῆψις), d. i. der angenommene Satz, war in der Musik der Griechen einer der drei Theile ihrer Melopöie, den sie zuweilen auch Euthia (s. d.) nannten.

Leroy oder Le Roy, Adrian, französischer Lautenist, Componist und Instrumentenmacher, gründete um 1550 zu Paris eine der berühmtesten und wichtigsten Notendruckereien damaliger Zeit. Gleichzeitig war er Sänger in der Kapelle des Königs Heinrich II. von Frankreich. Im J. 1551 verband er sich zur Fortführung der Notendruckerei mit seinem Schwager Robert Ballard und erwirkte für sich und seinen Geschäftsgenossen im Febr. 1552 den Titel »privilegirte alleinige Drucker der Kammermusik der Hofkapelle und der kleinen Vergnügungen des Königs«. L. starb Ende 1588 oder zu Anfang des folgenden Jahres. Seiner persönlichen Verdienste wegen stand er bei den Künstlern seiner Zeit in hoher Achtung und unterhielt Verbindung mit allen berühmten Musikern, so auch mit Orlando Lasso, der bei seiner Anwesenheit in Paris in L.'s Hause wohnte. Er veröffentlichte als Verleger u. A. zwanzig Bücher von Gesängen verschiedener Componisten, unter diesen auch vierstimmige Chansons seiner eigenen Composition (Paris, 1551 bis 1568), sodann einige gleichfalls selbst verfasste theoretisch-praktische Werke, z. B. eine Lautenschule (Paris, 1557; 3. Aufl. 1583; auch zwei Mal ins Englische übersetzt) und eine Guitarrenschule (Paris, 1578). — Sein Vater, Oheim, oder jedenfalls ein älterer Verwandter von ihm, Guillaume L., war in der Kapelle des Königs Louis XII. in Paris als Basssänger angestellt, und man findet in der von Attaignant herausgegebenen Sammlung »*Liber septimus XXIII trium, quatuor, quinque et sex vocum modulos domini adventus etc.*« (Paris, 1533) eine fünfstimmige Motette von ihm, deren Anfangsworte »*O oriens*« lauten.

Leslie, Henry, verdienstvoller englischer Dirigent und talentvoller Componist, geboren am 18. Juni 1822 in London, empfing daselbst auch seine musikalische Ausbildung in der königl. Musikakademie, besonders unter Leitung von Ch. Lucas. Nach Vollendung seiner Studien begann er sich der Composition und der Concertdirektion zu widmen. Im J. 1847 wurde er zum Sekretär der Gesellschaft der Musikfreunde in London und 1855 zum Orchester-

direktor derselben ernannt, welche Stellung er bis zur Auflösung des Vereins, 1861, inne hatte. Mittlerweile hatte er selbst 1856 eine Gesellschaft für Chorgesang gegründet, die seinen Namen trägt, noch heute besteht und durch ihre vorzüglichen Aufführungen mit Recht berühmt ist. Auch als Componist geniesst L. ein wohlerworbenes Ansehen in England; er schrieb und veröffentlichte Quartette und Quintette für Streichinstrumente, Sinfonien, Ouverturen, die Cantate »*Holyrood*« für Sopran, Doppelchor und Orchester (auf die Vermählung der Prinzessin Alice von England componirt), ferner zwei Oratorien, »Judith« und »Emanuel«, die einaktige Operette »*Romanina*«, welche auf dem englischen Theater in London aufgeführt worden ist, und eine grössere Anzahl von anderen Vocal- und Instrumentalsachen.

Lessel, Franz, Clavierspieler und Componist, geboren um 1780 in Warschau, empfing seine musikalische Bildung von seinem Vater, welcher Componist des Fürsten Czartoryski daselbst war. Um 1800 begab sich der junge L. nach Wien und vollendete seine Studien unter Jos. Haydn, dessen erklärter Lieblingsschüler er wurde. Im J. 1810 kehrte L. nach Warschau zurück, trat häufig in Concerten auf und widmete sich der Composition und Unterrichtsertheilung. Von seinen Compositionen erschienen: Claviersonaten, ein Clavierconcert, ein Rondo und ein Potpourri für Clavier mit Orchesterbegleitung, Fantasien, Fugen u. s. w., ein Trio, einige Flötensachen, eine Ouverture für Orchester u. s. w.

Lessing, Gotthold Ephraim, der unsterbliche Reformator der deutschen Nationalliteratur und des Deutschthums, geboren am 22. Jan. 1729 zu Kamenz in Sachsen und gestorben am 15. Febr. 1781 zu Braunschweig, ist hier zu nennen, da seine Verdienste, wie in fast allen Zweigen geistiger Thätigkeit, so auch in der Musik bedeutend sind und ein neues Leben mit anregen halfen. Seine kunstkritischen Schriften besonders sind und bleiben eine unerschöpfliche Fundgrube geistiger Anregung und sollten von allen tiefer denkenden Musikern gelesen werden. Speciell mit Musik hat er sich in mehreren Abhandlungen beschäftigt. So findet sich in seiner hamburgischen Dramaturgie (1768) eine solche »Ueber die musikalischen Zwischenspiele bey Schauspielen«, welcher Gegenstand noch immer dann und wann als Streitfrage auftaucht; ferner enthält einiges Musikalische das Bruchstück eines Lehrgedichts »Ueber die Regeln der Wissenschaft zum Vergnügen, besonders der Poesie und Musik« in seinen kleineren Schriften, und endlich ist mancherlei Musikhistorisches enthalten in den »*Scriptores rerum Brunsvicensium*« (3 Bde., Hannover, 1770).

Lessmann, Otto, begabter deutscher Tonkünstler der Gegenwart, geboren am 30. Jan. 1844 zu Rüdersdorf bei Berlin, kam in frühester Jugend nach Magdeburg, wo sein Vater eine Handlung von Musikinstrumenten begründete und den Sohn zunächst auf der Flöte unterrichten liess. Dieser lernte jedoch nicht dies Instrument allein, sondern allmälig auch alle anderen, welche sich im Magazin seines Vaters vorfanden. Mit zwölf Jahren erhielt L. seinen ersten Clavierunterricht im Schefter'schen Musikinstitut in Magdeburg, den er jedoch schon nach $^5/_4$ Jahren wieder aufgeben musste, da sein Vater von ihm den Musikerberuf nicht ergriffen zu sehen wünschte. Bis zu seinem 16. Jahre sah sich L. auf autodidaktische Studien angewiesen; dann erst setzte er durch, einen geregelten Musikunterricht wieder beginnen zu dürfen und wählte A. G. Ritter als Lehrer, bei dem er Harmonielehre, Orgel- und Clavierspiel studirte. Nachdem er auch die Schule durchlaufen hatte, erwirkte er nicht ohne grosse Mühe die Erlaubniss, nach Berlin gehen zu dürfen, wo er bei H. von Bülow und Fr. Kiel seine tonkünstlerischen Studien vollendete. Als der erstgenannte Lehrer Berlin verliess, trat L. als Privatmusiklehrer in das Haus eines Grafen Brühl, wo er Musse fand, einige ihn nutzenbringend anregende und weiterbildende Reisen zu unternehmen, so besonders nach Prag, dessen Conservatorium (unter Kittl's Leitung stehend) er genau kennen lernte und öffentlich kritisirte. Ende des J. 1866 liess sich L. in Berlin nieder

und wirkte als Lehrer, anfangs am Stern'schen Conservatorium, dann aber an der bald darauf ins Leben tretenden Tausig'schen Schule für höheres Clavierspiel, welcher er bis zu deren Eingehen mit Tausig's Tode angehörte. Damals begann L. auch seine compositorische Thätigkeit mit Veröffentlichung von feinsinnigen Liedern, die ein hervorragendes lyrisches Talent bekundeten und in intelligenten Musikkreisen eine warme Aufnahme fanden. Im Uebrigen sind einige Orchesterstücke und Claviersachen von ihm vortheilhaft bekannt geworden. Im J. 1872 verlegte L. seinen Wohnsitz nach Charlottenburg bei Berlin, wo er bald darauf berufen wurde, in der neu gegründeten Kaiserin-Augusta-Stiftung, Erziehungsinstitut für Töchter im Kriege gefallener Officiere, den Musikunterricht zu organisiren. Demselben steht er noch zur Zeit als erster Lehrer vor, da er 1874 eine Berufung, als Kapellmeister der Kurkapelle nach Wiesbaden zu gehen, ausgeschlagen hat. L.'s Thätigkeit erstreckt sich gegenwärtig nicht nur auf das pädagogische, compositorische, sondern auch auf das schriftstellerische Gebiet, indem er an einigen Berliner und auswärtigen Musikzeitungen als geschätzter Mitarbeiter betheiligt ist. Auf dem Boden der Classiker, besonders Beethoven's, gebildet, wendet er sich in Wort und Schrift mit Entschiedenheit der durch die neueste Schule eingeschlagenen Richtung der Kunst zu.

Lesso oder *lesto* (ital.), Vortragsbezeichnung, welche anzeigt, dass die damit bezeichnete Stelle munter, leicht dahinfliessend zu nehmen sei.

Lesueur, Jean François, hervorragender französischer Componist und Musikschriftsteller, geboren am 15. Jan. 1763 zu Drucat-Plessiel bei Abbeville, kam als siebenjähriger Knabe in die Maitrise der Kathedrale von Abbeville und nach einigen Monaten als Chorknabe an die Kathedrale von Amiens. Hier blieb er sieben Jahre und machte alle daselbst gelehrten Musikübungen durch. Mit 14 Jahren trat er in das Collége von Amiens, um rhetorische und philosophische Studien zu beginnen, wurde aber schon nach zwei Jahren als Musikmeister an die Kathedralkirche zu Séez berufen, welchem Rufe er Folge leistete. Nach halbjähriger Verwaltung dieses Amtes kam er als zweiter Musikmeister der Kirche der Saints-Innocens nach Paris und nahm hierauf einigen Unterricht in der Harmonielehre, den einzigen, welchen L. überhaupt nur gehabt hat, da sein ganzes theoretisches Wissen und Können lediglich auf Autodidaktik beruht. Im J. 1781 ging er als Kapellmeister an die Kathedrale zu Dijon ab und von hier nach zwei Jahren in die gleiche Stellung nach Mans. Vortheilhafte Aussichten bewogen ihn aber noch 1783, die Direktion des Chors an der Kirche St. Martin in Tours anzunehmen. Im J. 1784 wurde L. nach Paris berufen, um einige seiner Compositionen im *Concert spirituel* aufzuführen, und die Folge davon war, dass er auf Gossec's, Gretry's und Philidor's Empfehlung an der Kirche der Saints-Innocens als erster Kapellmeister angestellt wurde. Auch Sacchini gewann damals Interesse für L., prüfte dessen Arbeiten und rieth ihm, die musikalisch-dramatische Laufbahn einzuschlagen. Vorläufig aber erhielt L. 1786 auf dem Wege der Bewerbung und Prüfung das Kapellmeisteramt an der Kathedrale Notredame zu Paris und sah sich damit zur Kirchencomposition, durch die er Sieger geworden war, noch mehr hingedrängt. Auch das Publikum strömte herbei, seine Messen und Motetten zu hören, die in einem Style verfasst waren, welcher des Eindrucks auf die Menge nicht verfehlte, von den Kennern freilich als zu weltlich und beinahe theatralisch verworfen wurden. Darin aber sah L. gerade die Grundzüge seiner Reform der Kirchenmusik. Denn er, der bei seinen ungenügenden Vorstudien die Werke der reinen Schule nicht hatte auf sich wirken lassen können, fand in der Einführung absonderlicher Ideen, zu denen u. A. die musikalische Malerei und Schilderung gehören, eine grosse Verbesserung. Sein Verfahren vertheidigte er in den Schriften »*Essai de musique sacrée*« (Paris, 1787) und »*Exposé d'une musique descriptive*« (Ebendas., 1787), ohne aber die gebildeten Leser zu überzeugen. Seine Neuerungen, zu denen auch die Heranziehung eines vollen

Orchesters statt der früher in der Notredamekirche üblich gewesenen blossen Begleitung von Violoncellen und Bässen zum musikalischen Gottesdienste gehörte, riefen auch innerhalb der maassgebenden Kreise Anfeindungen und Misshelligkeiten hervor, und L. wich Ende 1788 den gegen ihn angezettelten Intriguen und legte sein Amt nieder. Um noch weiter gehenden Verfolgungen seiner Feinde zu entkommen, nahm er die Einladung eines seiner Verehrer an und zog sich in dessen Landhaus zurück, in welchem er, fast nur mit Composition beschäftigt, vier der glücklichsten Jahre seines Lebens verbrachte. Nach dem Tode seines Beschützers, 1792, kehrte L. nach Paris zurück und brachte ein Jahr darauf im Theater Feydeau mit grossem Erfolge seine dreiaktige Oper »*La caverne*« zur Aufführung, der er »*Paul et Virginie*« (1794) folgen liess, welche Oper weit weniger gefiel, bis 1796 der »*Télémaque*«, welcher schon 1788 der Prüfungscommission der Grossen Oper vorgelegen hatte, L.'s Ruf auf musikdramatischem Gebiete befestigte. Hierauf erhielt er das Inspektoramt an dem soeben (1795) gegründeten Conservatorium und arbeitete mit Méhul, Langlé, Gossec und Catel die »*Principes élémentaires de musique*« und die »*Solféges*« für dieses Nationalinstitut aus. Die 1801 an der Anstalt ausgebrochenen Lehrerstreitigkeiten kosteten mehreren der Professoren, unter diesen 1802 auch L., die Stelle und freie Wohnung, wodurch er in eine ziemlich prekaire Lage gerieth, aus welcher ihn jedoch ein ausserordentlicher Glücksfall riss. Als nämlich Paisiello im März 1804 das Amt als Kapellmeister des ersten Consuls aus Gesundheitsrücksichten aufgab, empfahl er L. als Nachfolger, der auch diesen Posten erhielt und als Antrittswerk seine früher zurückgewiesene grosse Oper »*Les bardes*« im Juli 1804 aufführen liess, mit der er den denkbar glänzendsten Erfolg hatte.

L. war denn auch der richtige Mann, um bald nachher für die Kaiserkrönung seines Consuls die erforderliche brillante Messe und das *Te deum* zu componiren. Als Napoleon, der seitdem kein Ende fand, seinen Kapellmeister durch Beweise seiner Zuneigung auszuzeichnen, im Decbr. 1804 zum ersten Male dessen vielgerühmte »Barden« in der Grossen Oper gehört hatte, übersandte er demselben eine goldene Dose mit der Inschrift: »Der Kaiser der Franzosen dem Componisten der Barden«. Im J. 1809 liess L. seine 1801 schon ohne Erfolg gegebene Oper »*La mort d'Adam*« in umgearbeiteter Gestalt aufführen, fand aber auch diesmal nicht den gewohnten Beifall. Bei der Restauration, 1814, beliess man ihn in seiner Stellung und gab ihm den Titel Surintendant und Compositeur der königl. Kapelle; erst nach der Julirevolution von 1830 wurde er dieser Funktion definitiv enthoben, und er zog sich hierauf in die ländliche Einsamkeit zurück, auch bis dahin verfolgt von mannigfachen Auszeichnungen der Akademien und Musikvereine des Landes. Schon 1813 war er zum Mitglied der Pariser Akademie und 1817 aufs Neue zum Professor des Conservatoriums ernannt worden. Er starb zu Chaillot am 6. Octbr. 1837. Von seinen nicht zur Aufführung gelangten Opern sind zu nennen »*Tyrthée*« (1794), »*Artaxerce*« (1801), »*Alexandre à Babylone*« (1823). Gemeinschaftlich mit Persuis arbeitete er 1807 zwei Gelegenheitsopern: »*L'inauguration du temple de la victoire*« und »*Le triomphe de Trajan*«. Kirchliche Werke von ihm zählt man 33, bestehend in Messen, Motetten, Oratorien u. s. w. An musikalisch-literarischen Arbeiten hat er ausser den obengenannten geliefert: »*Lettres et réponse à Gaillard, sur l'opéra de la mort d'Adam etc.*« (Paris, 1801); »*Notice sur la mélopée, la rhythmopée et les grandes caractères de la musique ancienne*« (in der französischen Uebersetzung des Anacreon von Prof. Gail enthalten); »*Notice sur Paisiello*« (Paris, 1816); Beiträge zu dem von Catel herausgegebenen Werke »*Sur les principes élémentaires de musique*« (Paris, 1816) und viele technische und historische Artikel für den musikalischen Theil des von der französischen Akademie beabsichtigt gewesenen grossen Wörterbuchs der schönen Künste. Seine musikgeschichtlichen Kenntnisse und Ansichten hielten jedoch eine genaue Probe auf ihren Werth nicht aus. Dies war nicht

einmal mit seinen Compositionen der Fall, so bestechend sie durch Geist, Pathos und eine grossartige Conception auch zu ihrer Zeit gewirkt haben. Denn seine Erfindung war weder unmittelbar, noch reich, noch leichtfliessend, seine Ausbildung nicht gründlich und tief genug, um auf die Dauer zu überzeugen. Mit scharfem Verstande reflectirend, bediente er sich der sogenannten charakteristischen Auskunftsmittel, der nachahmenden, beschreibenden und malenden Elemente. Dem Wortausdruck wurde er meist überraschend treffend gerecht, verlor aber dabei nur zu oft den musikalischen Ausdruck aus dem Auge. Die äusseren Mittel, Rhythmik, Harmonie und Instrumentation, behandelte er mit Virtuosität und hatte dadurch Alle auf seiner Seite, welche, die äusserliche Hülle bewundernd, nach dem Kern des Kunstwerkes wenig fragen. Unbestritten hoch stand L. als Orchesterdirigent und erfreute sich in dieser Beziehung mit Recht der allgemeinsten Anerkennung.

Letanie oder Letane (ital.), die Litanei (s. d.).

Lettner, Franz Xaver, deutscher musikkundiger Theologe, geboren am 12. Jan. 1760, war Pastor in Pfaffenhofen, dann Pfarrer und Decan in Vohburg, als welcher er dem Predigtamte entsagte. Im J. 1803 sind von seiner Composition zwei, von Sennefelder, dem Erfinder des Steindrucks, beim Entstehen dieser Erfindung lithographirte deutsche Messen, welche das Lob der Kenner fanden, erschienen. Im Manuscript hat er zwei Oratorien, mehrere Offertorien, viele geistliche Lieder u. s. w. hinterlassen.

Leuthard, Johann Daniel, erfahrener deutscher Musiker, geboren zu Heilsberg bei Rudolstadt am 14. Juni 1706, lernte 1723 bei dem Hoforganisten Vogler Clavierspiel und 1727 bei dem Concertmeister Graff zu Rudolstadt Violine und Musiktheorie, sowie Composition. Als Notist kam er 1730 in herzogl. weimar'sche Dienste, wo er verschiedene Tonstücke für die Hof-Musikbande zu setzen hatte und wurde 1735 Kammerdiener des Erbprinzen von Rudolstadt. Von seinen Compositionen erschienen im Druck: sechs Claviersonaten op. 1 und sechs Arien nebst sechs Menuetten für Clavier in zwei Theilen. Genau desselben Namens wird ein brandenburg'scher Kammermusicus zu gleicher Zeit aufgeführt, der aber nicht identisch mit diesem L. gewesen zu sein scheint.

Leutholdt, Johann Gottfried, deutscher Blechinstrumentenmacher, der in Sachsen, seinem Geburtslande, lebte und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eines ungemein verbreiteten Rufes genoss, da seine Posaunen, Trompeten und Hörner in allen Ländern bekannt und geschätzt waren. Er scheint um 1780 gestorben zu sein.

Leutner, Albert, ein ebenso tüchtiger wie fruchtbarer und daher weithin bekannter Instrumentalcomponist, dessen im Druck erschienenen zahlreichen Tänze und Märsche zum Theil sehr beliebt waren, starb am 22. Mai 1871 zu Berlin. Bekannt ist es jedoch, dass er auch grössere Werke, als Ouverturen, Opern u. s. w. geschaffen hat, von denen Manches in Abschrift bei den Orchestern und Militärmusikchören circulirt. Erstaunlicher Weise enthält keines der vielen grossen und kleinen Musiklexika (nicht einmal das umfangreiche Ledebur'sche Tonkünstler-Lexikon Berlins) auch nur die geringste biographische Notiz über diesen ebenso talentvollen wie beliebten Componisten.

Levasseur, Jean Henri, verdienter französischer Violoncellovirtuose, genannt der Jüngere zur Unterscheidung von dem weiter unten folgenden Pierre François L., wurde um 1763 zu Paris geboren und erhielt den Unterricht auf seinem Instrumente durch Cupis, dann durch Louis Duport. Im J. 1789 kam er in das Orchester der Grossen Oper und wirkte als erster Violoncellist desselben bis 1823. Auch am Conservatorium war er seit Begründung desselben 38 Jahre lang als Professor angestellt und gehörte ausserdem noch der Kammermusik Napoleon's I., später der königl. Kapelle als Mitglied an. Er starb im J. 1823 zu Paris. Seine bedeutendsten Schüler waren Lamare, Norblin, Baudiot u. s. w. Componirt und veröffentlicht hat er Sonaten, Exercices,

Duos für Violoncello und war einer der Hauptmitarbeiter an der für den Unterricht am Pariser Conservatorium bestimmten grossen Schule für dieses Instrument. — Nicht verwandt mit ihm war Pierre François L., genannt der Aeltere. Geboren am 11. März 1753 zu Abbeville, machte dieser, zum Geistlichen bestimmt, theologische Studien. Achtzehn Jahre alt, wandte er sich jedoch der Musik zu und studirte, da der Unterricht seines Lehrers Belleval ein mangelhafter war, eifrig autodidaktisch das Violoncellospiel. Zu seiner weiteren Ausbildung ging er 1782 nach Paris und liess sich von dem älteren Duport unterweisen, dessen Spielmanier er sich glücklich anzueignen wusste. Von 1785 bis 1815 war er am Orchester der Grossen Oper angestellt, trat dann mit Pension in den Ruhestand und starb nicht lange darauf. Zwei Hefte Duos für Violoncellos von ihm sind in Paris im Druck erschienen.

Levasseur, Nicolas Prosper, einer der ausgezeichnetsten französischen Basssänger, geboren am 9. März 1791 in der Picardie als Sohn eines Landmannes, wurde mit 16 Jahren Zögling des Pariser Conservatoriums und 1811 speciell Schüler Garat's, worauf er sich in den Concerten dieses Instituts durch seine schöne Stimme und seine elegante Gesangsmanier Aufsehen erregend auszeichnete. Im Octbr. 1813 debutirte er an der Grossen Oper in der Oper »Die Caravane« mit ausserordentlich glücklichem Erfolge. An die italienische Schule gewöhnt, konnte ihm jedoch das damalige Repertoir dieses Theaters nicht zusagen; er löste deshalb seinen Contrakt und sang während der Saison 1816 in London. Nach Paris zurückgekehrt, trat er wieder bei der Grossen Oper ein, erhielt aber nur Nebenrollen, so dass er, um sich einige Geltung zu verschaffen, mit seinem Freund und Studiengenossen Ponchard sich verband, Concerte gab und wieder Gegenstand allgemeinen Beifalls wurde. Im J. 1822 erhielt L. Urlaub zu einer Kunstreise nach Italien und hatte in Mailand das Glück, dass ihm Meyerbeer die Bassparthie in seiner Oper »Margarethe von Anjou« anvertraute und diese Wahl durch den ausserordentlichen Erfolg dieses Künstlers anerkannt sah. L. trat nun in die Pariser italienische Oper und hatte an derselben die Bassrollen mit Pellegrini und Zucchelli zu theilen. Nachdem er fünf Jahre lang daselbst und wieder ohne sonderlichen Erfolg gesungen, veranlasste Rossini 1828 sein abermaliges Engagement an der Grossen Oper, indem er ihn für seinen »Graf Ory« reclamirte und ihn im »Tell« mit der Rolle Melchthal's bedachte. Bald darauf schrieb Meyerbeer die Parthie des Bertram in »Robert der Teufel« eigens für L., der mit derselben Enthusiasmus erregte, nicht minder später als Cardinal in Halévy's »Jüdin«. Es war die Zeit, wo die Grosse Oper in Paris mit dem Triumvirat Frau Damoreau-Cinti, Adolphe Nourrit und L. ihre nie wieder auch nur annähernd erreichte Glanzzeit feierte. Im J. 1841 wurde L. zum Professor der lyrischen Declamation am Pariser Conservatorium ernannt und trat 1845 vom Theater zurück, auf dem er alle grossen Bassparthien mustergültig geschaffen hatte. Vereinzelt sang er übrigens noch bis 1852 und starb am 7. Decbr. 1871 zu Paris.

Levasseur, Rosalie, geschätzte französische Sängerin, aus Valenciennes gebürtig, war um 1777 an der Grossen Oper in Paris engagirt und feierte besonders in der Titelrolle der Oper »Alceste« von Gluck grosse Triumphe.

Levassor, Pierre, ausgezeichneter und berühmter französischer Mimiker, Komiker und unübertrefflicher Sänger von Parodien und Chansons, war 1808 in Fontainebleau geboren und musste sich dem Willen seiner Eltern gemäss dem Handelsstande widmen. Unbesiegbare Lust aber trieb ihn 1830 in Marseille zur Bühne. Er wirkte hierauf dort und, von der Dejazet empfohlen, an verschiedenen Pariser Theatern, bis er seit 1842 dem Theater des Palais royal treu verblieb, dessen gefeiertstes Mitglied er wurde. Mehrere Kunstreisen, 1856 mit einer eigens engagirten Gesellschaft auch nach Berlin und Wien, haben ihn und die durch ihn vertretene eigenthümliche Gattung der Singkomödie und des Vaudeville ebenfalls im übrigen Europa bekannt gemacht. Ohne hervorragend mit Gesangsstimme begabt zu sein, liess er im Vortrage

seiner Chansons doch die reinsten und wohllautendsten Töne vernehmen. Er gab nur den geistigen Ausdruck, das Seelencolorit wieder und gestattete sich auch nicht die leiseste Verzeichnung in den Formen. In dieser Kunst, die zahlloser Variationen fähig ist, war L. Meister und nicht entfernt verwandt mit den sogenannten Chansonetten-Sängern und Sängerinnen einer späteren Periode, welche dieser Gesangsgattung die Frechheit und Gemeinheit als Lockmittel hinzufügten. L. starb am 14. Jan. 1870 zu Paris.

Levé (französ.), der Aufschlag beim Taktiren, im Gegensatze zu *frappé*, d. i. der Niederschlag.

Lévêque, Johann Wilhelm, auch L'Evêque geheissen, tüchtiger Violinist, geboren 1759 in Köln, war der Sohn französischer Eltern, mit denen er im dritten Jahre nach Paris kam. Hier sollte er sich für den geistlichen Stand vorbereiten, trieb dabei aber eifrig Violinspiel und machte so rapide Fortschritte, dass er beschloss, sich gänzlich der Musik zu widmen, heimlich seine dem widerstrebende Familie verliess und mit gutem Erfolge in den französischen Provinzen, später auch in Süddeutschland als Concertspieler auftrat. Dort gewann ihn der Fürst von Oettingen-Wallerstein als Concertmeister, eine Stellung, welche er einige Jahre später auch bei dem Fürsten von Nassau-Weilburg einnahm. Als der französische Revolutionskrieg die Auflösung der fürstl. Kapelle veranlasste, sah sich L. wieder auf die Laufbahn eines reisenden Virtuosen gedrängt und besuchte zwei Jahre lang die Schweiz, hierauf Oesterreich, Ungarn und endlich Baiern. In Passau nahm er wieder den Concertmeisterposten in der fürstbischöfl. Kapelle an, folgte aber drei Jahre später einem Rufe als Hofconcertdirektor nach Hannover. Seine Functionen hörten zwar mit der Begründung des Königreichs Westphalen auf, allein er blieb in Hannover und starb daselbst im J. 1816. Er gehörte zu den angenehmsten Violinisten des damaligen Deutschland und war in seiner eleganten und anmuthigen Art zu phrasiren von keinem Rivalen übertroffen. Componirt, aber zum geringsten Theil veröffentlicht, hat er Solos, Duos, Trios, Quartette und Concerte für sein Instrument.

Leveridge, Richard, englischer Opernsänger und Componist, geboren 1669 zu London, war von 1698 bis 1717 als erster Bassist Mitglied des Theaters *Lincoln's-Inn Fields* daselbst. Man rühmte seine umfangreiche, mächtige Stimme, der es jedoch an Bildung, Geschmack und Feinheit gebrach. Aber seine natürliche Lebendigkeit und seine geselligen Umgangsformen machten ihn zum Liebling aller lustigen Clubbs und Gesellschaften und schafften ihm viele Freunde, worauf gestützt, er 1726 ein Caféhaus eröffnete. Jedoch scheint er nicht das erwartete Glück in diesem Geschäfte gehabt zu haben, denn man musste in seinen späteren Jahren eine Sammlung für ihn eröffnen, deren Zinsen er bis zu seinem Tode, im J. 1758, bezog. Componirt hat er die Gesangsnummern seiner Rolle in einem musikalischen Drama, betitelt »*Island princess*«, und die 1716 aufgeführte Oper »*Pyramus and Thysbe*«, ausserdem viele Songs, die 1726 gesammelt erschienen.

Levezow, (Jacob Andreas) Konrad, ein um die Mythologie und alte Kunst verdienter deutscher Gelehrter, geboren am 3. Septbr. 1770 zu Stettin, studirte zu Halle anfangs Theologie, dann Mathematik und Philologie. Im J. 1797 wurde er an dem Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Berlin angestellt und 1804 als Professor der Archäologie an der dortigen Universität. Nach Niederlegung dieses Amtes erhielt er die Direktion der Kunstabtheilung des königl. Museums, die er bis an seinen Tod, am 13. Octbr. 1835, mit Auszeichnung verwaltete. Von seinen Schriften gehört hierher: »Leben und Kunst der Frau Margarethe Luise Schick, geb. Hamel, königl. preuss. Kammersängerin und Mitglied des National-Theaters zu Berlin« (Berlin, 1809).

Levi, Madame, französische Musikerin, geboren um 1715 in der Bretagne, hatte es auf einem Tonwerkzeuge, genannt Bassviola, zu solcher Fertigkeit gebracht, dass sie 1745 im *Concert spirituel* zu Paris das grösste Aufsehen

erregte. Sie zog aus ihrem Instrumente einen wohlthuend süssen Ton und überwand bedeutende Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit. Auch einige Solos für ihr Instrument hat sie componirt.

Levi, Hermann, tüchtiger Pianist und einer der vortrefflichsten deutschen Dirigenten der Gegenwart, geboren um 1840, machte seine höheren musikalischen Studien auf dem Conservatorium in Leipzig, fungirte von 1868 bis 1872 mit grosser Auszeichnung als Hofkapellmeister in Karlsruhe, nahm dann, nachdem er 1869 eine Berufung nach Wien ausgeschlagen hatte, die erste Kapellmeisterstelle in München an und ist daselbst zur Zeit als Dirigent der grossen Oper, sowie der Abonnementsconcerte der königl. Kapelle thätig. Von seinen Compositionen ist wenig, darunter ein Clavierconcert, im Druck erschienen.

Levi, Samuele, italienischer Operncomponist, geboren 1813 zu Venedig von israelitischen Eltern, machte seine musikalischen Studien in dieser Stadt, brachte 1837 seine Erstlingsoper »*Iginia d'Asti*« auf dem Fenice-Theater daselbst zur Aufführung und liess ein Jahr später in Triest seine »*Ginevra degl' Almieri*« folgen. Im J. 1844 war er in Venedig mit Composition einer biblischen Oper, »Judith« betitelt, beschäftigt.

Levi, Steffano, italienischer Tonsetzer der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Organist an der Kirche San Blasio zu Codogno im Mailändischen, aber bereits in den Ruhestand getreten, als er Psalme seiner Composition (Mailand, 1647) veröffentlichte.

Levis, Antonio, italienischer Operncomponist, befand sich 1788 zu Novi und hat nach dem Mailändischen »*Indice de' spettacoli*« von 1791 folgende komische Opern in Musik gesetzt: »*La contadina in corte*« und »*Isabella e Rodrigo*«, beide 1788.

Leviten hiessen bei den Hebräern im weiteren Sinne alle Nachkommen Levi's, eines der zwölf Söhne Jacob's, die einen besonderen israelitischen Stamm ohne Ackerbesitz bildeten; im engeren Sinne aber diejenigen Mitglieder dieses Stammes, welche nicht der Familie Aaron's angehörten. Sie hatten die Priester bei allen denjenigen gottesdienstlichen Handlungen im Tempel zu unterstützen, die nicht am Altar und mittelst des heiligen Geräthes verrichtet wurden. Die völlige Ausbildung des L.instituts und die Eintheilung in vier Classen scheint erst unter David erfolgt zu sein. Seitdem waren auch die L. nach Gesetz und Ordnung Diejenigen, welche gemäss den bezüglichen Institutionen den musikalischen Theil des Cultus zu besorgen hatten. Ihr Einkommen bestand in dem Zehenten und statt des Stammgebietes waren ihnen 35 in den Stämmen zerstreut liegende Städte zugewiesen. — Analog hiessen und heissen wohl noch jetzt bei den Katholiken die Diakonen, welche dem Priester beim Gottesdienste helfen, L.

Lewald, (Johann) August, musikverständiger deutscher Belletristiker, geboren am 14. Octbr. 1793 zu Königsberg i. Pr., durchreiste während der Freiheitskriege als Sekretär bei der Generaldirektion der russischen Spitäler in Deutschland ganz Deutschland, sowie Theile von Frankreich und Polen. Später hielt er sich in Breslau auf und betrieb im Umgang mit Schall und Holtei dramatische Studien, wodurch eine frühere Neigung zum Theater aufs neue in ihm erwachte. Seit 1818 wirkte er zwölf Jahre lang theils als Schauspieler, theils als technisches und Direktions-Mitglied in Brünn, München, Nürnberg, Bamberg und Hamburg und entwickelte zugleich eine fruchtbare literarische Thätigkeit als Dramatiker, Novellist und Journalist. Nach mehrfachen Reisen, 1831 nach Paris, dann nach Tyrol, Oberitalien u. s. w., verlegte er im Herbst 1834 seinen Wohnsitz nach Stuttgart und widmete, ohne seiner Reiselust zu entsagen, einen bedeutenden Theil seiner Zeit dem 1835 von ihm begründeten und vorzüglich redigirten Journal »Europa, Chronik der gebildeten Welt«, welches u. A. auch musikalisch-belletristische Aufsätze aus seiner Feder brachte. Im J. 1848 erhielt er die artistische Direktion des Hoftheaters in Stuttgart, für die ihn seine ausserordentliche Orts- und Personenkenntniss und

seine seltene Gewandtheit in allen theatralischen, geselligen und literarischen Verhältnissen vortrefflich befähigte. Nach seinem Rücktritt von dieser Stellung zog er sich nach München zurück und starb daselbst am 16. März 1872. Seine gesammelten Werke hat er selbst in einer Auswahl (12 Bde., Leipzig, 1844 und 1845) herausgegeben. Auf musikalisch-literarischem Gebiete veröffentlichte er eine »Geschichte der Musik« und eine beachtenswerthe »Kunstgeschichte des Ballets in Deutschland«. In den 1850er Jahren war er von Stuttgart aus Mitarbeiter der Berliner Musikzeitung »Echo«.

Lewandowski, Louis (Lazarus), der bedeutendste Componist auf dem Gebiete der synagogalen Musik, geboren zu Wreschen in der Provinz Posen am 3. April 1823, kam als zwölfjähriger Knabe nach Berlin, um die Schule zu besuchen, Clavierspiel und überhaupt Musik zu studiren. Seine vortreffliche Sopranstimme, verbunden mit einer fast dem Kunstgesange ähnlichen Vortragsweise, haben dem unbemittelten Knaben die Herzen Vieler zugeführt. Beim israelitischen Gottesdienste sang er alle Soli. Nach der Mutation seiner Stimme hörte er in sechs Semestern die Vorlesungen über theoretische Musik bei A. B. Marx und trat dann als Eleve in die musikalische Section der Akademie der Künste, wo er unter Leitung Rungenhagen's, Bach's und Grell's Formenlehre und Contrapunkt studirte. Seine Arbeiten wurden hier preisgekrönt und öffentlich sehr beifällig aufgeführt. Im J. 1840 wurde L. von der israelitischen Gemeinde zu Berlin zum Chordirigenten berufen, in welcher Eigenschaft er sich grosse Verdienste um den Synagogengesang erworben hat. Er componirte Sinfonien, Ouverturen, Cantaten, kleinere und grössere dramatische Compositionen und Lieder, ganz besonders für Schulzwecke. Vor allem aber sind »*Kol Rinnah u' T'filla*« für zweistimmigen Chor und massenhafte Recitative, »*Toda W'simrah*« für gemischten Chor, Solo und Orgel, sowie 40 Psalme für Chor, Solo und Orgel wahrhaft unschätzbare Schöpfungen dieser Gattung von ihm. Seit 1866 ist ihm, nachdem er auch zum königl. Musikdirektor ernannt worden war, die Leitung des Chors in der neuen Synagoge zu Berlin übertragen worden. Hier hat er die Musik für den gesammten Cultus dieses monumentalen Gotteshauses geschaffen. Meisterhaft sind seine Bearbeitungen altjüdischer Weisen für Chor, Vorbeter und Orgel. Der Charakter seiner Tonsprache ist Einfachheit. Gemüthvoll, von tiefer religiöser Empfindung durchdrungen, sanglich, wahr und natürlich, rufen seine Gesänge den ächten religiösen Eindruck hervor. Als Gesanglehrer hat er vortreffliche Schüler und Cantoren gebildet.

Lewy, Eduard Constantin, vorzüglicher Hornvirtuose, geboren am 3. März 1796 zu St. Avold im Mosel-Departement, war der Sohn eines herzogl. zweibrücken'schen Kammermusikers und erhielt schon frühzeitig Musikunterricht. Vierzehn Jahre alt, kam er durch die Protektion eines französischen Generals in das Pariser Conservatorium, in welchem er es auf der Violine, dem Violoncello und besonders auf dem Horne zu ganz bedeutender Fertigkeit brachte. Im J. 1812 trat er in das Musikcorps der alten Garde, mit welcher er die Feldzüge bis nach der Schlacht bei Waterloo mitmachte, worauf ihn König Ludwig XVIII. zum Regimentskapellmeister ernannte. L. nahm aber schon 1815 seinen Abschied, bereiste Frankreich, die Schweiz, und verheirathete sich zwei Jahre später zu Basel. Von dort berief ihn 1822 Conradin Kreutzer als ersten Hornisten in das Hofoperntheater-Orchester zu Wien. Im J. 1834 wurde L. zum Professor dieses Instruments am Conservatorium und ein Jahr später zum Solo-Hornisten der kaiserl. Kapelle ernannt. Er starb am 3. Juni 1846 in Wien. — Seine Kinder, Karl, Richard und Melanie L., erregten auf einer Kunstreise, die er 1838 mit ihnen durch Deutschland nach Russland machte, durch ihre Begabung grosses Aufsehen. Karl L. war ein fertiger Pianist, Richard, geboren 1830 in Wien, war ein bewundernswerth entwickelter Hornbläser und Melanie zeichnete sich bereits als Harfenistin aus. Die Letztere heirathete den Harfenvirtuosen Parish-Alvars, an dessen Seite sie gefeiert war und als dessen Wittwe sie schon 1857 starb. Karl L. liess

sich in Petersburg nieder und zählt daselbst noch gegenwärtig zu den gesuchtesten Clavierlehrern, während Richard L. lange Zeit als geschätzter Hornist des Hofoperntheater-Orchesters in Wien und daneben als vorzüglicher Gesanglehrer wirkte, welcher der Bühne manchen Gesangsstern, wie Pauline Lucca u. A. zugeführt hat. Vom Orchesterdienst zurückgetreten, beschränkt er sich jetzt ausschliesslich auf Ertheilung von Gesangunterricht.

Lewy, Joseph Rudolph, Bruder und Schüler des Vorhergehenden, geboren 1804, gilt ebenfalls für einen der ersten Hornvirtuosen seiner Epoche. Nachdem er von 1819 bis 1822 Hofmusiker in der königl. Kapelle in Stuttgart gewesen war, kam er wieder an die Seite seines Bruders in das Hofoperntheater-Orchester zu Wien. Vom J. 1830 an unternahm er grosse und sehr erfolgreiche Concertreisen nach Russland, Schweden, durch Deutschland, England und die Schweiz. Im J. 1837 war er in Paris, blieb daselbst den ganzen Winter und nahm dann die Stelle als erster Hornist der königl. Kapelle in Dresden an. Erschienen sind von ihm mehrere Duos für Horn und Pianoforte. Seit 1851 pensionirt, lebt er auf seinem Landsitz bei Dresden.

Leybach, J., Pianist und routinirter Componist für sein Instrument, lebt in Paris und hat seit etwa 1860 die clavierspielende Dilettantenwelt mit zahlreichen wohlklingenden Fantasien über Opernthemen und Liedern, sowie mit Salonstücken beschenkt.

Leyer, s. Leier.

Leykam, Christoph Franz Ambrosius Freiherr **von,** erfahrener deutscher Kunstliebhaber, geboren 1777 in Wien, spielte nicht nur fertig Violine und Violoncello und besass tüchtige contrapunktische Kenntnisse, sondern war auch im Zeichnen und Miniaturmalen sehr geschickt, so dass er am königl. Hofe zu Neapel, an dem er seit Anfang des 19. Jahrhunderts lebte, sehr beliebt war. Arien, Canzonen und Claviersachen seiner Composition, welche im Druck erschienen, sollen zwar nicht in Deutschland, aber in Italien sehr geschätzt gewesen sein.

Leyser, Georg Siegmund, deutscher Orgelbauer zu Rothenburg an der Tauber zu Ende des 17. Jahrhunderts, war ursprünglich Tischler gewesen, bis er 1688 als Gehülfe unter Dr. Weinlein in Rothenburg arbeitete und sich bei demselben so viel Kunstkenntnisse erwarb, dass er 1691 die Orgel der Sebalduskirche in Nürnberg nicht nur von Grund auf repariren, sondern auch mit einer neuen Stimme versehen konnte, welche aus einem doppelten Register bestand, und der er den Namen Scharfonett beilegte.

L'Hoyer, vorzüglicher Guitarrenvirtuose, geboren in Frankreich, kam sehr jung mit einer Gesellschaft französischer Komiker an den Hof des Prinzen Heinrich von Preussen in Rheinsberg. Seit 1800 lebte er als Musiklehrer und Componist in Hamburg und begab sich endlich zu bleibendem Aufenthalte nach Paris. Er componirte und veröffentlichte ein Guitarren-Concert, sechs Serenaden, viele Sonaten, Exercices, Etuden, Variationen und Fantasien für Guitarre, ferner drei Sonaten für Guitarre und Violine, 19 Duos und sechs Serenaden für zwei Guitarren, ein Trio für drei Guitarren und ein anderes für Guitarre, Violine und Viola, concertirende Stücke für vier Guitarren u. s. w.

Liaison (französ.), der Bindebogen über den Noten; *L. de chant*, die Bindung des Gesanges.

Liber, Anton Joseph, erfahrener deutscher Componist, geboren 1732 zu Sulzbach bei Regensburg, studirte bei Joseph Riepel Violinspiel und Composition und wurde nach vollendeten Studien Concertmeister des Fürsten von Thurn und Taxis in Donauwörth. Er starb 1809 in Regensburg und hinterliess im Manuscript zahlreiche Messen, Sinfonien und Concerte. — Sein Sohn und Violinschüler, Wolfgang L., geboren am 31. Octbr. 1758 zu Donauwörth, war schon im Alter von acht Jahren im Stande, ein schwieriges Violinconcert öffentlich unter grossem Beifall vorzutragen. Später besuchte er die Gelehrtenschule in Regensburg, lernte Orgelspiel, studirte die Composition und trat

1779 in den Benedictinerorden der Abtei Michelfeld. Nach Aufhebung seines Klosters privatisirte er in Regensburg, woselbst er 1817 noch am Leben war. Man kennt Messen, Antiphonen und andere Kirchenstücke, sowie einige Violinconcerte seiner Composition.

Liberamente (italien.), Vorschriftsbezeichnung in der Bedeutung frei, ungezwungen.

Liberati, Antonio, gediegener italienischer Tonsetzer und Musikschriftsteller, geboren um 1630 zu Foligno, hatte keinen Geringeren als Gregorio Allegri zum ersten Musiklehrer, nach dessen Tode er Schüler Orazio Benevoli's wurde. Nach vollendeten Studien kam er in die Kapelle des Kaisers Ferdinand III. in Wien und war daselbst auch noch unter dessen Nachfolger Leopold I. Im J. 1660 begab er sich nach Rom und wurde ein Jahr später als päpstlicher Sänger angestellt. Kurz darauf war er auch Organist und Kapellmeister an der Kirche *de la santissima trinità de' pellegrini* und 1675 ebenso an der Kirche *delle stimate*. Sein Todesjahr ist unbekannt; 1685 dürfte er noch am Leben gewesen sein. Er hat viele Madrigale, Arien, Psalme, Oratorien u. s. w. componirt, die sich, meist Manuscript, in Rom vorfinden; einige seiner Psalme gedruckt in einer 1683 von Coifabri herausgegebenen Sammlung. Bemerkt sei hierbei, dass L. streng nach palestrina'schen Grundsätzen und Traditionen componirte. Von seinen Schriften befindet sich zunächst ein dem Papst Alexander VII. gewidmetes, sehr schätzbares Manuscript in der Bibliothek der Familie Chigi zu Rom; es hat den Titel: »*Epitome istorico della musica*«. Ein anderes wichtiges Manuscript von ihm, betitelt: »*Ragguaglio dello stato del coro della capella ponteficia*«, besitzt das Kirchenarchiv von *Sta. Maria in Valicella*. Gedruckt sind erschienen: »*Lettera scritta dal Signor Ant. Liberati in riposta ad una del Sign. Ovidio Persapegi*« (Rom, 1684) mit gediegenen Bemerkungen über Kirchenmusik und »*Lettera sopra un seguito di quinte*« (Rom, 1685), veranlasst durch eine Quintenfolge in Corelli's dritter Violinsonate (op. 2), die L. den Tadlern gegenüber zu vertheidigen sucht.

Libert, Heinrich, niederländischer Orgelvirtuose und Componist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Gröningen, war um 1620 Organist am Dom zu Antwerpen und stand zugleich als Tonsetzer in grossem Ansehen. Von ihm: »*Cantiones sacrae et suavissimae cum vocibus quatuor et quinque compositae*« (Antwerpen, 1621).

Liberti, Vincenzo, italienischer Tonsetzer, geboren zu Spoleto in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, schrieb Madrigale, die sein Freund Campelli herausgegeben hat.

Libitum, s. *ad libitum*.

Libon, Philippe, vorzüglicher Violinvirtuose, geboren am 17. Aug. 1775 zu Cadix von französischen Eltern, enthüllte sich mit vierzehn Jahren, nachdem er bereits Unterricht empfangen hatte, als ein Violintalent ersten Ranges, weshalb ihn sein Vater zu Viotti nach London schickte. Dieser gewann L. sehr lieb und betrieb sein öffentliches Auftreten, nachdem derselbe sechs Jahre lang bei ihm hatte studiren und bei Cimador hatte Compositionsunterricht nehmen müssen. Zu seinen Verehrern gehörte auch Jos. Haydn, der während seines Londoner Aufenthaltes seine Quartette mit besonderer Vorliebe von L. geigen hörte. Auf seiner Rückreise nach Cadix, 1796, passirte L. Lissabon und liess sich vom Kronprinzen von Portugal, der ihn in einem Hofconcerte hörte, als Solo-Violinist gewinnen. Aber schon 1798 war er in Madrid, wo er in zahlreichen Concerten besonders durch sein hoch entwickeltes, bisher fast unerhörtes Flageoletspiel Entzücken erregte und in die Kammermusik des Königs eintrat. Von hier ging er im Novbr. 1800 nach Paris, wo er Triumphe feierte, 1804 von der Kaiserin Josephine in deren Privatkapelle angestellt und von Marie Luise 1810 zum Accompagnateur erwählt wurde. Nach der Restauration verblieb ihm noch die Stelle in der königl. Kapelle bis zu seinem Tode, der am 5. Febr. 1838 zu Paris erfolgte. Sein Spiel soll im höchsten Grade fertig

und dabei geschmackvoll und solide gewesen sein, doch oft Wärme und höheren Schwung haben vermissen lassen. Von seinen Compositionen erschienen: sechs Violinconcerte, viele Variationenwerke, 30 Capricen, drei grosse Duos für Violinen und sechs Trios für zwei Violinen und Violoncello.

Libretto (italien.), d. i. das Büchlein, Bezeichnung für Textbuch überhaupt und für Operntext insbesondere. Auch in Frankreich und in Deutschland ist dieser fremde Ausdruck allgemein gebräuchlich und geläufig geworden.

Lichanos (griech.) ist der Name der dritten Saite der beiden tiefsten Tetrachorde des altgriechischen Tonsystems. *L. hypaton* war der dritte Ton des Tetrachords und *L. meson* der dritte Ton des Tetrachords Meson (s. übrigens Tetrachord).

Lichner, Heinrich, beliebter deutscher Clavier-, auch Gesangscomponist, geboren 1829 in Schlesien, lebt als Musiklehrer in Breslau, wo er auch viele Jahre hindurch als Dirigent verschiedener Männergesangvereine gewirkt hat. Von seinen Compositionen, bestehend in Männerchören, Liedern mit Clavierbegleitung und Pianofortestücken, haben besonders die letzteren, theils didaktische, theils unterhaltende Zwecke verfolgend, ihres angenehmen Charakters und ihrer leichten Factur wegen eine grosse Verbreitung gefunden.

Lichtenberg, Ludwig Christian, musikkundiger deutscher Dilettant, Bruder des berühmten satyrischen Schriftstellers gleichen Namens, geboren 1738 zu Oberramstädt bei Darmstadt, war geheimer Sekretär und erster Archivar zu Gotha, bis er 1782 wirklicher Legationsrath wurde, als welcher er um 1802 starb. Mehrere Aufsätze von ihm in Hiller's musikalischen Nachrichten erweisen seine gediegenen Kunstanschauungen.

Lichtensteiger, Johann Ernst, tüchtiger Lautenvirtuose, war von 1696 bis 1718 in der Kapelle des Landgrafen Karl von Hessen zu Kassel angestellt, eine Zeit lang zugleich mit dem berühmten Sylvius Weiss, der aber diese Dienste bald wieder verliess.

Lichtenstein, (Martin) Heinrich (Karl), ausgezeichneter deutscher Naturforscher und Musikfreund, geboren am 10. Jan. 1780 zu Hamburg, war in der Musik ein Schüler und wohl der letzte Phil. Eman. Bach's, nach dessen Tode er bei Schwenke das Clavierspiel weiter übte. Die Arzneiwissenschaft in Jena, dann in Helmstedt studirend, war und blieb die Tonkunst seine liebste Lebensgefährtin. Nach grossen Reisen von 1802 bis 1806 in holländischen Diensten im Süden Afrikas, lebte er abwechselnd in Braunschweig, Helmstedt, Göttingen und Jena, bis er 1810 nach Berlin kam, Vorlesungen an der neugestifteten Universität hielt und 1811 ordentlicher Professor der Zoologie wurde. Zugleich trat er als Basssänger in die dortige Singakademie, der er bis zu seinem Tode, und zwar von 1815 an als Vorsteher, angehörte. Um 1814 wirkte er auch als Flötist im Orchester dieses Institutes bei den Aufführungen wiederholt mit. Im J. 1813 übernahm L. das zoologische Museum in Berlin als Direktor, welches unter seiner Leitung eines der grössten des Continents wurde, in wissenschaftlicher Hinsicht aber den ersten Rang eroberte. Wegen dieser Verdienste wurde er zum Geheimen Medicinalrath ernannt und vielfach ausgezeichnet. Mit berühmten Musikern, besonders mit C. M. v. Weber, stand L. in der freundschaftlichsten Verbindung, und seiner Gattin, Victoire L., geborenen Hotho, hat dieser Meister seine Volkslieder op. 54 gewidmet. L. starb, von einer Erholungsreise nach Schweden zurückkehrend, am 3. Sept. 1857 auf der Ostsee. Seine Büste ist sowohl im zoologischen Museum, als auch im zoologischen Garten in Berlin aufgestellt. Von seinen Schriften gehört hierher: »Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin, nebst einer Nachricht über das Fest am 50. Jahrestage ihrer Stiftung u. s. w.« (Berlin, 1843).

Lichtenstein, Karl August Freiherr **von,** deutscher Operncomponist, Sänger und Schriftsteller, geboren am 8. Septbr. 1767 zu Lahm in Franken, verlebte seine früheste Jugend in Gotha, wo sein Vater Minister war. Neben den wissenschaftlichen übte er von früh auf musikalische Beschäftigungen,

besonders Gesang und Violinspiel, so dass er sich als Student zu Göttingen in den akademischen Concerten Forkel's mit ganz besonderem Beifall auf der Violine hören lassen konnte. Nach Vollendung seiner Studien wurde er kurfürstl. hannover'scher Kammerjunker, und damals machte er bereits Operncompositionsversuche. Unter diesen befindet sich als namhaftes Erstlingswerk »Die steinerne Braut«. Diesem folgte 1795 die zweiaktige Oper »Knall und Fall«, die er in Bamberg dichtete, componirte und als Sänger mit aufführen half. Zum fürstl. anhalt'schen Kammerherrn und Hoftheater-Intendanten ernannt, ging er 1798 nach Dessau ab und wandte seine Bemühungen der Hebung des Orchesters und der Oper zu. Er dichtete, componirte und führte in Dessau folgende Werke auf: »Die steinerne Braut« (umgearbeitet), »Bathmendi« (1798), »Ende gut, Alles gut« (1800) und das Liederspiel »Mitgefühl« (1800), dann und wann auch selbst mit seiner Gattin singend mitwirkend. Als er im J. 1800 ein Gesammtgastspiel der Dessauer Oper in Leipzig zu Stande brachte, war man erstaunt über die ungeahnt vortrefflichen Leistungen dieser Gesellschaft, die L.'s wohlthätigen Einfluss glänzend documentirten. Um in einen grösseren Wirkungskreis zu kommen, legte L. noch im August desselben Jahres sein Amt in Dessau nieder und begab sich nach Wien, wo er unter der Ober-Intendanz des Barons von Braun die Leitung der Hofoper und des Ballets übernahm. Zu eigenen Compositionen fand er hier keine Zeit, ja, er musste sogar seinen Wunsch, selbst singend aufzutreten, unterdrücken lernen. Im J. 1806 hatte er eine diplomatische Mission im Hauptquartier Napoleons auszuführen, ging hierauf bis 1810 in hildburghausen'sche Dienste und übernahm 1811 die Direktion des Theaters in Bamberg. In dieser Zeit brachte er wieder eine eigene Operncomposition, »Die Waldburg«, zu Stande, welche C. M. v. Weber's Beifall fand, der sie 1822 in Dresden zur Aufführung bringen liess. Ein Jahr später ward L. vom General-Intendanten Grafen Brühl nach Berlin berufen, wo ihm anfangs die Regie des Lustspiels und von 1825 an auch die der königl. Oper übertragen wurde; zugleich ward er zum Mitglied der General-Musikdirektion ernannt. In dieser Stellung schrieb und führte er am Hoftheater auf: die zweiaktigen Singspiele »Zur guten Stunde oder Der Edelknabe« (1823), »Singethee und Liedertafel« (1825), und die dreiaktige Oper »Die deutschen Herren von Nürnberg« (1834). Ausserdem hat er viele Vaudevilles verfasst, sowie französische Opern (besonders diejenigen Auber's) ins Deutsche übersetzt und für die königl. Bühne in Berlin eingerichtet. Im J. 1832 wurde er pensionirt, sandte noch 1838 eine Partitur, betitelt: »Trübsale eines Hofbankiers«, an den Herzog von Dessau und starb am 10. Septbr. 1845 in Berlin. Im J. 1814 befand sich ein Musikdirektor seines Namens bei der deutschen Oper zu Strassburg im Elsass, von dessen Composition die Oper »Der Kaiser und der Zimmermann« gegeben wurde; es scheint dies kein anderer als Karl Aug. v. L. gewesen zu sein, der übrigens bei Schilling, Bernsdorf, Fétis, Gathy u. s. w. unrichtig Ludwig mit Vornamen geheissen wird.

Lichtenstein, Ulrich **von,** s. Ulrich von Lichtenstein.

Lichtenthal, Peter, Arzt, Componist und Musikschriftsteller, geboren 1780 in Pressburg, liess sich nach längerem Aufenthalte in Wien 1810 in Mailand nieder und machte sich als Tonsetzer durch Sonaten, Variationen und Märsche für Pianoforte, sowie durch Claviertrios und Streichquartette nicht unvortheilhaft bekannt. Für das Scalatheater in Mailand componirte er theils, theils arrangirte er in den Jahren von 1818 bis 1820 mehrere Ballets. Seine musikalischen Schriften sind: »Harmonik für Damen, oder: Kurze Anweisung, die Regeln des Generalbasses auf eine leichtfassliche Art zu erlernen« (Wien, 1806); »Orpheïk, oder: Anweisung, die Regeln der Composition auf eine leichte und fassliche Art zu erlernen« (Wien, 1807); »Der musikalische Arzt, oder: Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper u. s. w.« (Wien, 1807; italien.: Mailand, 1811); »*Cenni biografici interno al celebre maëstro W. A. Mozart etc.*« (Mailand, 1814); sein Hauptwerk: »*Dizionario e bibliografia*

della musica« (4 Bde., Mailand, 1826; französ.: Paris, 1839), an welchem Werke er zwölf Jahre lang fleissig gesammelt hatte; »*Estetica ossia dottrina del bello, e delle belle arti*« (Mailand, 1831) und »*Mozart e le sue creazioni*« (Mailand, 1842), eine Gelegenheitsschrift zur Einweihung des Mozart-Denkmals in Salzburg.

Lichtmess oder Lichtmesse, ein um das Jahr 542 zum Gedächtniss der Darbringung Christi im Tempel und der Reinigung Maria's vielleicht an die Stelle des abgeschafften heidnischen Volksfestes der Lupercalien eingesetztes Kirchenfest, welches auf den 2. Febr fällt, hat seinen Namen von den Kerzen, welche an diesem Tage für das ganze Jahr feierlich geweiht und mit Anspielung auf die Worte des Simeon im Evangelium, »Ein Licht, zu erleuchten die Heiden«, in feierlicher Prozession unter dem vorgeschriebenen Gesang umhergetragen werden. In Rom verrichtet der Papst selbst das Weihamt in der Kapelle des Quirinals.

Lichtspalte oder Kernspalte, auch Mundlochschneide, Stimmritze, Mundschneide, Windbahnspalte, Schnitt, zweckmässiger Luftstrommündung, wird der dunkle Raum genannt, der sich zwischen dem oberen Theile des Unterlabiums und dem Kerne einer Orgelpfeife befindet. Letzterer ist, wenn dieselbe eine Zinnpfeife ist, an dieser Seite schräg hergerichtet und, je nachdem es die Intonation erfordert, mit kleineren Einschnitten versehen. Durch diese dunkle Spalte dringt der Wind, um einestheils die ruhende Luftsäule (s. d.) in Schwingungen zu versetzen, andererseits aber an dem Oberlabium vorbei zu streichen. Dass die L. eine der Mensur der Pfeife entsprechende Breite haben muss, ist für die gute Intonation der Pfeife von grösster Wichtigkeit. W.

Lickl, Johann Georg, trefflicher Orgelspieler und fruchtbarer Kirchen-, auch Operncomponist, geboren am 11. April 1769 zu Kornneuburg in Niederösterreich, wo er, früh verwaist, als Chorknabe durch den Chorregenten Sebast. Witzig Unterricht im Gesang, Clavier- und Orgelspiel, auf den Streichinstrumenten und in der Composition erhielt. Im 14. Jahre schon versah er die Organistenstelle in seiner Geburtsstadt, ging aber dann als Musiklehrer nach Wien und componirte in allen Gattungen, u. A. auch Melodramen und Opern für das Schikaneder'sche Theater, z. B. »Der Zauberpfeil«, »Der Bruder von Kakran«, »Astaroth«, »Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt«, »Der vermeinte Hexenmeister«, »Der Orgelspieler«, »Der Durchmarsch«, »Brigitta-Kirchtag«. Im J. 1805 wurde er zum Chorregenten der Hauptkirche zu Fünfkirchen ernannt und schrieb seitdem zahlreiche Messen, Vespern, Psalme, Motetten, Antiphonen, Hymnen, Litaneien und andere Kirchenstücke, von denen aber nur Weniges im Druck erschien. Sonst kennt man noch von ihm als gedruckt: drei Trios und drei Streichquartette, drei Quartette mit Flöte und Oboe, ein solches für Clavier, Flöte, Viola und Violoncello, viele Sonaten und Variationen für ein und für zwei Claviere, drei Sonaten für Clavier, Violine und Violoncello und zahlreiche Sammlungen von Tanzstücken. L. starb zu Fünfkirchen am 12. Mai 1843. — Von seinen beiden Söhnen und Schülern ist Karl Georg L., geboren am 28. Octbr. 1801 zu Wien, früher daselbst als Beamter angestellt gewesen, ein guter Pianist und ausgezeichneter Physharmonicavirtuose, der Zahlreiches für beide Instrumente geschrieben, namentlich aber für das letztere durch seine Compositionen und Arrangements eine Literatur in Wahrheit erst geschaffen hat. Der andere, Aegidius Karl L., geboren zu Wien am 1. Septbr. 1803, tüchtiger Clavier und Guitarrenvirtuose, liess sich zu Anfang der 1830er Jahre in Triest als Musiklehrer nieder und machte sich auch als Componist verschiedener Werke für Kirche, Kammer und Concert bekannt. Eine für das dortige Theater von ihm geschriebene komische Oper: »*La disfida di Barletto*« ist auch in Wien mit bedeutendem Erfolge einige zwanzig Mal zur Aufführung gelangt. Er starb zu Triest am 22. Juli 1864.

Lidl, Anton, deutscher Virtuose und Verbesserer des Barytons oder

Violoncelle d'amour, geboren um 1740 in Wien, erregte in seiner Heimath in Concerten grosses Aufsehen. Im J. 1784 liess er sich in Berlin mit ausserordentlichem Erfolge hören und starb (nach Burney) im J. 1789. Er hat u. A. die mit dem Daumen zu spielenden, hinten am Baryton angebrachten Saiten bis auf 27 vermehrt, so dass dieselben eine vollständige chromatische Leiter bildeten, und er aus fast allen Tonarten zu spielen im Stande war. Compositionen für sein Instrument hat er im Manuscript hinterlassen, veröffentlicht dagegen ein Andante mit Variationen für Clavier, sowie gegen 50 Duos, Quartette und Quintette für Violine, resp. zwei Violinen, Flöte und Violoncello.

Lidon, José, verdienstvoller spanischer Componist, besonders von Kirchenwerken, geboren 1752 zu Béjar in der Provinz Salamanca, erlernte die Musik in der Chorknabenschule zu Madrid und erwarb sich durch ein glänzendes Probespiel schon mit 16 Jahren Anrecht auf die Organistenstelle an der Kathedrale zu Malaga. Er zog es aber vor, als Vicekapellmeister an der königl. Kapelle zu Madrid zu wirken und wurde 1808 zum wirklichen Kapellmeister derselben ernannt. Seiner musikalischen Verdienste und seiner Compositionen wegen stand er im ganzen Lande in grossem Ansehen. Man kennt von ihm, da zum Theil erschienen, einige 60 Werke, bestehend in Messen, Misereres, Lamentationen, Vespern, Salves, *Ave maris stella*, Motetten und anderen Kirchensachen, sowie in Sonaten und Fugen für Orgel. Ebenso componirte er eine Art Oper, betitelt: »*Glauca y Coriolano*«, welche im *Teatro del principe* in Madrid aufgeführt worden ist. Ausserdem veröffentlichte er ein Lehrbuch: »*Reglas muy útiles para los organistas y aficionados al piano, para acompañar con método etc.*« (Nützliche Regeln für Orgel- und Clavierspieler, um methodisch zu begleiten). L. bildete zahlreiche tüchtige Schüler, unter diesen besonders seine beiden Neffen Andrés und Alfonso L., von denen der erste an der Kathedrale zu Cordova, der andere an der königl. Kapelle zu Madrid Organist war. L. selbst starb am 11. Febr. 1827 zu Madrid.

Lie, Erika, eine der vorzüglichsten Pianistinnen der Gegenwart, geboren am 17. Jan. 1845 zu Kongsvinger, einer kleinen norwegischen Stadt unfern Christiania, wo ihr Vater Advocat war. Von ihrer Mutter und ihrer älteren Schwester erhielt Erica den ersten Musikunterricht bis zu ihrem 15. Jahre, worauf sie Halfdan Kjerulf in Christiania im Clavierspiel weiter förderte. Ein Jahr später wandte sich Erika mit ihrer Schwester nach Berlin, um hier für einen Winter bei Theod. Kullak ihre künstlerischen Studien fortzusetzen und zugleich ihre Ausbildung durch die reichlich dort sich darbietende Gelegenheit, gute Musik zu hören, möglichst vielseitig zu fördern. Während die Schwestern von ihrer Heimath abwesend waren, starb ihre Mutter, und dieser Umstand bewog Erika, längere Zeit in Berlin zu bleiben und sich hier ganz zur Künstlerin auszubilden. Sie verweilte vier Jahre daselbst, indem sie während der beiden letzten Jahre zugleich als Lehrerin in Kullak's Akademie der Tonkunst thätig war. In jeder der jährlichen öffentlichen Prüfungen dieser Akademie trat Erika auf, und nach Beendigung ihrer Studien gab sie auf Kullak's Rath ein eigenes Concert, das von bestem Erfolge begleitet war. Hierauf ging die Künstlerin in zwei Wintern nach London, wo sie, ebenso wie in Kopenhagen, Stockholm, Christiania und anderwärts, viele Concerte gab und Aufsehen machte. In Stockholm wurde sie zum Ehrenmitglied der königl. musikalischen Akademie ernannt. Ende 1871 war sie in Leipzig, wo sie im Gewandhaus drei Mal mit dem glänzendsten Erfolge aufgetreten ist. Von da aus ging sie nach Hamburg, Köln, Frankfurt a. M., Bremen, Zürich u. s. w., überall reiche Ehren erntend. Gegenwärtig befindet sie sich, mit Musikunterricht beschäftigt, in ihrer Heimath. Erika L. ist in der That eine der ausgezeichnetsten Erscheinungen unter den Pianistinnen der Gegenwart, da sie eine meisterhaft abgeklärte Technik im Spiele, feinsten Geschmack und hohe Anmuth im Vortrage besitzt und die grösste seelische Wärme in der Darstellung entwickelt.

Lié (französ.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung gebunden, identisch mit dem italienischen *legato* (s. d.).

Liebau, Friedrich Wilhelm, guter deutscher Pianist und verdienter Componist, geboren am 14. Novbr. 1802 zu Wickerode in der Grafschaft Stolberg, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung 1821 und 1822 bei J. N. Hummel in Weimar und wurde hierauf Organist an der Benedikt-Kirche in Quedlinburg, in welcher Stellung er viele treffliche Schüler bildete, bis er am 27. Juni 1843 starb. Von seinen vielen Compositionen sind nur einige Clavier- und Gesangsachen im Druck erschienen. Sonst hat er noch gediegen zu nennende Cantaten, Psalme, Motetten, das Oratorium »Die Reue des Petrus« u. s. w. componirt.

Liebe, Christian, deutscher Philologe, sowie bedeutender Clavier- und Orgelspieler, geboren am 5. Novbr. 1654 zu Freiberg, war für den geistlichen Stand bestimmt, für den er sich so tüchtig vorbereitete, dass er bereits als Gymnasiast des Lateinischen, Griechischen, Hebräischen, Syrischen und Chaldäischen in beispielloser Art mächtig war. Daneben betrieb er mit solchem Eifer und Erfolg die Musik, dass er als Student zu den besten Clavierspielern in Leipzig gehörte und als Orgelspieler weithin in Deutschland gerühmt wurde. Schon 1684 erhielt er daher die Organisten- und ein Jahr später zugleich auch die Schulrectorstelle in Frauenstein, welche er 1690 mit dem Amte eines Rectors und Magisters in Zschopau vertauschte. Dort veranstaltete und leitete er die Kirchenmusikaufführungen, für die er Manches lieferte, u. A. die noch im 18. Jahrhundert in Sachsen vorzugsweise gesungene Trauerarie »Es ist nun aus mit meinem Leben«, die fast bei keinem öffentlichen Leichenbegängnisse fehlen durfte und die L. noch als Gymnasiast zu Freiberg componirt hatte. Der um die Musik verdiente Mann starb am 3. Septbr. 1708 zu Zschopau.

Liebe, (Eduard) Ludwig, tüchtiger deutscher Pianist und Componist, geboren am 19. Novbr. 1819 zu Magdeburg, ging nach einer bei Karl Schwarz, Aug. Mühling und Wachsmann in seiner Vaterstadt genossenen guten musikalischen Vorbildung nach Kassel und studirte daselbst bei Spohr die Composition, bei Baldewein den Contrapunkt. Dort brachte er auch als grösseres Erstlingswerk eine mit Anerkennung aufgenommene Ouverture zu Schiller's »Wilhelm Tell« zur Aufführung. Im J. 1844 wurde er als Musikdirektor nach Coblenz berufen, ging aber bald darauf in gleicher Eigenschaft an eine Kirche in Mainz und 1846 nach Worms. Von dort siedelte er 1850 nach Strassburg im Elsass über, wo er lange Jahre hindurch als Musiklehrer und Componist wirkte, bis er zuletzt sich in London niederliess. Er hat eine Menge von zwar nicht tiefen, aber angenehmen Liedern mit Clavierbegleitung veröffentlicht, ferner einige Männerchöre, Fantasien, Lieder ohne Worte u. dergl. für Pianoforte u. s. w.; Sinfonien, Ouverturen, Messen, Psalme, sowie andere grosse Orchester- und Vocalwerke seiner Composition, unter diesen ein Oratorium »Johannes«, bewahrt er im Manuscript. — Seine Tochter, Therese L., geboren 1848 in Worms, liess er zu einer vorzüglichen Violinistin ausbilden. Als solche erregte sie bereits im kindlichen Alter grosses Aufsehen in Strassburg, sowie auf grösseren Concertreisen, die sie mit ihrem Vater in den 1860er Jahren unternahm.

Liebel, Wilhelm, geschickter deutscher Fabrikant von Holzblaseinstrumenten, geboren 1792 zu Adorf im Voigtlande, errichtete seine Werkstätte in Dresden, woselbst er 1873 starb. Seine Clarinetten, besonders aber seine Flöten waren weithin bis über den Ocean geschätzt und gesucht.

Liebesgeige, s. *Viola d'amore.*

Liebeshöfe oder Minnehöfe (französ.: *Cours d'amour;* italien.: *Corti d'amore*) entstanden zuerst in der Provence und Picardie. Sie waren eine Art Tribunale der wetteifernden Sänger und Dichter und der Untersuchungen über Liebe, Galanterie und Rittersinn. An ihnen glänzte vorzüglich die Kunst der Troubadours, und durch dieselbe erheben sie sich weit über die seltsamen

Geburten des Mittelalters, die unter den Namen Narren- und Eselsfeste u. s. w. bekannt sind. Der provençalische Gesang hatte die Gewalt, die Herzen zu gewinnen und die Hände zu reichen Spenden des Dankes zu öffnen. Man schenkte den Dichtern und Sängern Gewänder, Waffen und Rosse; besonders aber, als den vornehmsten Schmuck, eine Krone von Pfauenfedern, von den edelsten Damen verfertigt, damals das Zeichen des Glanzes und der Majestät. Und wie tief war der Eindruck auf zarte weibliche Herzen! Diese Gunst zu erlangen, übte der Jüngling die Kunst des Troubadours, und die Vornehmsten, wie Thibaut, König von Navarra und Ritter der Königin Blanche, Karl von Anjou, Rudolph von Soissons u. s. w., glänzten unter den Dichtern und Sängern der Liebe. Hugo de Penna sang von der Untreue der Liebenden; Beatrix, Königin von Neapel und Gräfin von Provence, krönte ihn zum Lohne mit dem Lorbeerkranze vor dem theilnehmenden versammelten Volke, redete zu ihm in von ihr selbst gedichteten provençalischen Versen und gab ihm den Beinamen: der erste Troubadour. Aus diesem Sinne entstanden, wie oben angedeutet, in der Provence die berühmten ersten L. Im günstigsten Falle sind aber diese L. nur als der erste Anfang von zwanglosen literarischen Gesellschaften anzusehen; eigentliche, besonders weibliche Gerichtshöfe mit anerkannter richterlicher und executiver oder auch nur sittenrichterlicher Gewalt hat es niemals, am allerwenigsten in der Provence gegeben, wo ein solches öffentliches Preisgeben des Namens der Geliebten für die grösste Unsitte angesehen worden wäre. Aus den Gedichten der Troubadours lässt sich nur allenfalls schliessen, dass die Sitte bestand, mehr zum geselligen Vergnügen als mit richterlichem Ernste gewisse vorgelegte Liebesfragen oder Liebeshändel in geselligen Kreisen und höfischen Cirkeln, besonders unter dem Vorsitz von Damen, zu verhandeln, welche unter dem Einflusse von poetischen Allegorien mehr oder weniger den Schein jener eingebildeten Gerichtshöfe und selbst den Namen der L. annahmen. — Mit dem Mittelalter verschwinden L., Troubadours, Rittersinn und das ganze provençalische Reich. Aber nicht der politische Verfall der Provence allein stürzte die L. mit ihren Troubadours, sondern eine unzählige Menge schlechter Dichter und Sänger untergrub den hohen Ruhm, welchen die Genossenschaft der Troubadours bis dahin genossen hatte. Ganz besonders aber waren es die modernen Sprachen, das glänzende Licht der Wissenschaften entzündend, die den Verfall der drittehalbhundert Jahre bestehenden Provençalpoesie durch Dante's, Petrarca's Dichtungen und Boccaccio's ergreifende Prosa zu Ende des 14. Jahrhunderts herbeiführten. Th. R.

Liebeskind, Georg Gotthelf, berühmter deutscher Flötenvirtuose, geboren am 22. Novbr. 1732 zu Altenburg als Sohn eines Fagottisten, erlangte, von diesem unterrichtet, bis zu acht Jahren rühmliche Fertigkeit auf dem Fagott. Dann folgte er jedoch seiner Vorliebe zur Flöte und konnte sich bald darauf mit Ehren vor dem Markgrafen von Bayreuth hören lassen, in dessen Kapelle der Vater mittlerweile versetzt worden war. Auch L. wurde nun in derselben als Flötist angestellt und durfte 1756 auf Kosten der Markgräfin nach Potsdam gehen, um sich bei Quantz weiter ausbilden zu lassen. Dieser aber übergab ihn vorerst dem Flötisten Lindner in Berlin, worauf er 1757 selbst die Weiterförderung L.'s in die Hand nahm. Im J. 1759 kehrte L. nach Bayreuth zurück, war seitdem der Günstling des Markgrafen und der Markgräfin und von 1769 an, wo die Kapelle nach Anspach übersiedeln musste, auch der auf dem benachbarten Lustschlosse Phantasie lebenden Herzogin von Würtemberg. Als einer der geschicktesten Flötisten seiner Zeit geachtet, starb er zu Anspach im J. 1800. Componist ist er nicht gewesen. — Sein Sohn, Johann Heinrich L., geboren 1768 zu Bayreuth, war gleichfalls ein tüchtiger Flötist und musikalisch überhaupt wacker ausgebildet. Derselbe musste sich jedoch der Rechtsgelehrsamkeit widmen und wirkte seit Anfang des 19. Jahrhunderts als Ober-Justizrath zu Bamberg. Als solcher verfasste er in den Jahren 1807 und 1808 mehrere werthvolle Abhandlungen »über die Natur und

das Tonspiel der deutschen Flöte«, welche sich in den damaligen Jahrgängen der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung« abgedruckt finden.

Liebesmahle, s. Agapen.

Liebhaber (französ.: *Amateur*, italien.: *Dilettante*) ist weiter zu fassen, als der Begriff Dilettant, indem der letztere immerhin Kunstkenntnisse und Kunstfertigkeiten besitzen muss, L. aber Jeder sein kann, der Vergnügen an der Kunst findet, ohne dass es nöthig ist, dass er zugleich Ausübender ist, oder auch nur die geringste Fertigkeit in derselben sich erworben hat oder besitzt. Im Uebrigen sehe man den Artikel Dilettant.

Liebhaberconcert, s. Dilettantenconcert.

Liebich, Gottfried Siegmund, deutscher Componist, geboren am 22. Juli 1672 zu Frankenberg im Meissen'schen, wurde von seinem Vater, dem dortigen Cantor, gründlich in der Musik unterrichtet. Um Medicin zu studiren, musste er die höhere Schule zu Bautzen und später die Universität in Jena besuchen, wo er als kunstgeübter Tenorsänger sich an allen musikalischen Aufführungen betheiligte. Schon nach einem Jahre verliess er Jena und begab sich nach Dresden, wo er damit begann, Musikunterricht zu ertheilen. Von dort wurde er 1695 als Geheimer Kammerschreiber nach Schleiz berufen und bald darauf zum gräfl. reuss'schen Kapelldirektor ernannt. Als solcher starb er am 1. Juni 1727. Von seinen als tüchtig bezeichneten Compositionen kennt man einen Jahrgang Gesänge über die Evangelien für eine Singstimme, zwei Violinen, zwei Violen und Generalbass und einen anderen Jahrgang für vier Singstimmen mit verschiedenen Instrumenten.

Liebich, Johann Gottlieb, deutscher Tonkünstler, geboren 1729, war seit 1751 Cantor und Schulcollege an der evangelischen Kirche zu Jauer, feierte am 15. Febr. 1801 sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum, trat 1804 in den wohlverdienten Ruhestand und starb am 7. Octbr. 1805 zu Jauer.

Liebich, Traugott Ehrenfried, musikkundiger Theologe, geboren 1748, war der Sohn des geistlichen Liederdichters dieses Namens und wirkte als Cantor und Schulcollege in Fischbach, wo er auch am 28. April 1798, geschätzt in seinem Amte, gestorben ist.

Liebig, Karl, der verdienstvolle Begründer der Volksconcerte für classische Musik in Berlin, geboren am 25. Juli 1808 zu Schwedt a. O., erlernte beim dortigen Stadtmusicus Rosenberg mehrere Instrumente und trat 1827 freiwillig als Clarinettist in das Musikcorps des Kaiser Alexander-Regiments in Berlin ein, zu dessen Stabshautboisten er 1847 befördert wurde. Schon seit 1843 hatte er damit begonnen, durch Concerte, welche er mit einem auf Einnahmetheilung gestellten Orchester in öffentlichen Localen gab, zu der Verallgemeinerung des guten musikalischen Geschmacks wesentlich beizutragen. Bald auch erhielten jüngere Componisten, die bei ihren Werken classische Vorbilder zum Muster nahmen, durch ihn Gelegenheit, dieselben dem Publikum vorzuführen, so H. Ulrich, G. Vierling, L. Schlottmann u. v. a. Diese Concerte, die neben denen der königl. Kapelle anfangs mit Vorurtheilen zu kämpfen hatten, fanden bald eine so allgemeine Theilnahme, dass, ungeachtet sie wöchentlich einen Tag um den anderen in verschiedenen Localen stattfanden, die Räume fast stets überfüllt waren. In den 1850er Jahren wurde denn die eingeübte und musikalisch sichere L.'sche Kapelle zu den Concerten der Singakademie, des Stern'schen sowie anderer Vereine, ebenso zu den Orchesterconcerten der öffentlich auftretenden Künstler regelmässig engagirt. L. selbst ward 1860 »wegen seiner Verdienste um die classische Musik als Volksmusik« zum königl. Musikdirektor ernannt. Bald darauf brachen aber Streitigkeiten zwischen ihm und seiner Kapelle aus, welche letztere ihm im Selbstgefühl der gewonnenen Erfolge ein neues Statut octroyiren wollte, das L. nicht annehmen zu können glaubte. Das Ende dieser Reibereien war, dass die Kapelle ihren langjährigen Führer, der sie von dem tiefsten Standpunkte musikalischen Wirkens bis zu den höchsten Leistungen auf diesem Gebiete herangebildet und zusammen-

gehalten hatte, verliess und sich unter eine neue Leitung begab. Da L. nicht über Geldmittel verfügte, so ging es bergab mit ihm. Der alten Locale hatte sich seine frühere Kapelle versichert, und ein neues tüchtiges Orchester liess sich nicht so schnell, wie erforderlich gewesen wäre, herstellen. In misslicher Lage und innerlich gebrochen, musste L. sich zu Concerten mit gemischten Programmen und zur Annahme von Tanzmusiken bequemen. Im J. 1869, bei Gelegenheit des hundertjährigen Geburtstages Alexander von Humboldt's, trat L. zum letzten Male mit »altem Programm« vor einem grösseren Publikum auf. Ein Fistelgeschwür wurde mehrere Male, aber erfolglos operirt; seine Seelenleiden beförderten sein Ende, und er starb am 6. Octbr. 1872 zu Berlin ohne Groll gegen die Welt und in seinen letzten Gedanken mit seinem »lieben Publikum« beschäftigt. — L. war ein redlicher, fleissiger, treuer Künstler, der, ohne hervorragend musikalisch begabt zu sein oder ein tieferes Wissen zu besitzen, durch Eifer und Ausdauer ein Ziel erreicht hat, welches die meisten ihm weit Ueberlegenen vergeblich erstrebten. Friedr. Kiel sagt über ihn mit Recht: »L. hat die classische Instrumentalmusik in Berlin populär gemacht und durch seine gut geschulte Kapelle die Oratorien-Aufführungen der Singakademie und des Stern'schen Vereins in der bekannten Vollendung erst ermöglicht.«

Lieblich, ein Beiwort, das im Allgemeinen den zarten Charakter einer Orgelstimme bezeichnen soll. Die mit diesem Beiwort versehenen Stimmen suche man unter dem Hauptnamen, z. B. Lieblichquinte unter Quinte u. s. w.

Lieblich-Gedact zu 2,5 und zu 5 Meter, auch bisweilen Still-Gedact genannt, ist eine sanfte, gedeckte Orgelstimme, die in keiner mittleren Orgel fehlen sollte. Was den Namen Gedact (s. d.) betrifft, so ist derselbe an anderer Stelle ausführlich behandelt worden. Hier kommt es nur noch darauf an zu bestimmen, wie das Gedactregister beschaffen sein muss, wenn es neben dem ihm eigenthümlichen dumpfen Ton auch, wie der Name besagt, lieblich sein soll. Dazu ist vor allen Dingen nöthig, dass die Mensur dieser Stimme enger ist, als die des gewöhnlichen Gedact. L. wird in 5 und 2,5 Meter Ton und zwar wegen des weichen Klanges meist von Holz ausgeführt, welches sich unter allen Umständen besser für diese Stimme eignet, als Metall. Für die höheren Töne ist nicht nur feines, sondern auch hartes Holz anzuwenden. W.

Lieblich-Hautbois, s. *Hautbois d'amour.*

Liebmann, Helene, geborene Riese, trefflich gebildete deutsche Musikdilettantin, geboren um 1796 zu Berlin, liess sich als Clavierschülerin Lauska's schon um 1806 öffentlich unter grossem Beifall hören. Um 1814 verheirathete sie sich und siedelte 1816 mit ihrem Gatten nach London über. Von da an verschwindet sie aus der Oeffentlichkeit. Für ihr ansprechendes Compositionstalent zeugen folgende gedruckte Werke: Sonaten, Variationen und Tänze für Clavier, Duo-Sonaten, Violinsolos, Clavier-Quartette und Trios, Lieder u. s. w.

Lied (s. Deutsches Lied). Den eigentlichen inneren und äusseren Charakter eines L.es zu bezeichnen, ist in der That sehr schwer, ja fast unmöglich, und namentlich wegen des bisherigen sehr unbestimmten Gebrauches des Wortes »L.« als Namen einer eigenen Dichtungs- und Compositionsart. Um jedoch für das musikalische Gewand, die Composition, des L.es einen nur einigermaassen bestimmten Maassstab aufzustellen, ist es nothwendig, seinen inneren poetischen Charakter zu untersuchen und zu erforschen, da Beides, Musik und Dichtung, hier so in- und miteinander verschmolzen ist, wie fast bei keiner anderen Volksmusik, und aus dem Charakter dieser die ganze Gestaltung jener gewissermaassen als eine unabweisliche Folge hervorgeht. Demnach ist das L. eine lyrische Dichtungsart (s. Lyrik), deren Charakter auf der Darstellung nur eines Gefühls beruht, welches die Seele und das Gemüth sanft bewegt. Jener enge Kreis, in dem das L., als Ausdruck einer einzigen Empfindung, sich bewegt und der eine grössere Mannigfaltigkeit in der Darstellung nothwendig ausschliesst, hat nun zu verschiedenen Arten und daher auch Stylen desselben Veranlassung gegeben, die mit der Verschiedenheit

unserer Bedürfnisse ziemlich in gleichem Verhältnisse stehen. Im Gegensatz zu dem geistlichen Liede haben wir Deutsche das weltliche Lied, und dieses ist die Darstellung eines bestimmten, durch die Zustände und Vorgänge des wirklichen Lebens oder durch die Erscheinungen in der Natur angeregten Gefühls. Deshalb sind seine Arten und gewissermaassen Style verschieden und vielfach, weil es der Zustände, Vorgänge und Naturscenen gar mancherlei giebt. Die alten Deutschen hatten Trinklieder und Kriegsgesänge, die Kämpfer für ihre religiösen Meinungen geistliche L.er, und wir haben jetzt, wo mit dem Schrecken des Krieges die alten Kriegslieder verklungen sind: Romanzen, Balladen, leidenschaftliche L.er, Liebeslieder, Weinlieder, National-, Volks- und Heimathlieder, scherzhafte und humoristische L.er. Die Volkslieder enthalten Aufforderungen zu allgemeinen menschlichen Pflichten gewisser Stände und besingen die Freuden und Lebensarten derselben. Deshalb haben wir Soldaten-, Jäger-, Studenten-, Fischer-, Spinner-, Jugend-, Wiegen-, Kinder-, Liedertafel-, Handwerkerlieder aller Art u. a.

Bei allen Gelegenheiten singt der Deutsche, und wer nicht selbst singt, erfreut sich ganz bestimmt am Gesange. Deutschland ist in Wahrheit das Land des Gesanges und der Musik; in des Herzens Tiefe wohnt deshalb bei den Deutschen die Musik. Er bedarf ihrer, um glücklich zu sein, und will man den poetischen, intelligenten Standpunkt des Deutschen bezeichnen, so muss man es das Liederreiche oder das Reich der L.er nennen. Aus den L.ern, die ein Volk singt, lässt sich unfehlbar der Charakter desselben erkennen. Seit Decennien tönten durch das ganze deutsche Vaterland die Weisen und L.er, die jeden Einzelnen in allen Sphären dahin trieben und zogen, wo schliesslich, durch ein inniges, geistiges Zusammenhalten aller deutschen Stämme, ein ganzes, grosses und einiges Deutschland kommen musste. Was bis vor wenigen Jahren nur ersungen worden, hat sich zum Ruhme der deutschen Nation seit 1871 erfüllt. Deutschland hat mit diesem Jahre aufgehört, ein geographischer Begriff zu sein, und das »deutsche L.« ist zur That geworden. Kriegerische Gesänge, wie die alten Deutschen sie hatten, wo die Barden singend vor dem Heere einherzogen, brachte die Zeit. Solche L.er wird heutzutage Niemand mehr dichten und componiren, ebensowenig Choräle, wie sie nur die religiöse Begeisterung hervorbringen kann. Die Freiheitskriege von 1813—1815 und von 1870—1871 haben uns herrliche, frische Kriegs- und Vaterlandslieder gebracht. Dichter und Componisten, die solche L.er schrieben und die das dankbare Volk mit Begeisterung sang, waren: Th. Körner, E. M. Arndt, Max v. Schenkendorf, Hoffmann v. Fallersleben, Ferd. Freiligrath, C. M. v. Weber, G. W. Fink, Methfessel, Nägeli, B. Klein, L. Spohr, Fr. Schneider, G. Reichardt, A. Neithardt, C. Wilhelm u. A.

Reich sind wir an L.ercomponisten, welche uns mit leidenschaftlichen L.ern, die Empfindungen der Liebe, Freude, Zärtlichkeit, Freundschaft, Frohsinn oder einen sanften Schmerz u. s. w. ausdrücken, erfreut haben. In musikalischer Beziehung ist diese Art unstreitig die zahlreichste und auch beliebteste. Mozart, Beethoven, Fr. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy, R. Franz, Fr. Liszt, Ad. Jensen, Ant. Rubinstein, J. Brahms u. A. sind wohl diejenigen L.ercomponisten, die Meisterwerke darin lieferten. Von denen, die sich als Componisten vierstimmiger Gesänge den Dank der Deutschen erworben haben, sollen hier nur einige der hauptsächlichsten Vertreter genannt werden: Fr. Abt, Dittersdorf, Heinr. Dorn, L. Erk, J. G. Fesca, G. W. Fink, Gläser, Graun, Ed. Grell, Jos. Haydn, J. A. Hiller, Conr. Kreuzer, Kücken, Lachner, Lortzing, Lindpaintner, Marschner, W. A. Mozart, Methfessel, Mendelssohn, Aug. Mühling, Aug. Neithardt, Nägeli, J. und F. Otto, Pixis, J. Fr. Reichardt, G. Reichardt, Reissiger, J. H. Rolle, Rungenhagen, Ch. Schärtlich, Fr. Schneider, Jul. Schneider, Fr. Silcher, J. A. P. Schulz, Chr. Schulz, Titl, Vierling, Jos. Weigl, P. Winter, Zelter, Zöllner, Zumsteg u. A. Eine Fülle von L.ern haben wir, meist für eine Singstimme, von C. Löwe, der besonders in der Ballade

unübertrefflich ist, Reissiger, Fr. Schneider, Kücken, Gumbert, Lessmann, Lassen, R. Wüest, Nicolai, Taubert (seine Kinderlieder gehören zu den vorzüglichsten dieser Gattung), Proch, Gebrüder Lachner, C. Bank, Esser, C. Eckert, Lortzing, Curschmann, Meyerbeer u. A. Des Letzteren L.er sind voll Grazie, doch mehr im Geiste und Style der Romanze als des L.es geschrieben. Echte L.er sollen nicht durchcomponirt sein, denn dadurch unterscheiden sie sich ja von Ballade, Arie und Romanze. Nur dann, wenn dies der Fall, können sie in ihrer wahren Einfachheit und in ihrer einfachen Wahrheit als Volkslieder das Panier deutscher Einheit und Einigkeit sein und ausdrücken. Vgl. Reissmann, »Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung dargestellt« (Kassel, 1861). Th. R.

Lied der Lieder, s. *Canticum.*

Liedercyclus, eine Reihe, dem Inhalt und Charakter nach zusammengehöriger lyrischer Dichtungen, z. B. W. Müller's »Die schöne Müllerin«, componirt von Fr. Schubert, und Jeitteles' L. »An die ferne Geliebte«, componirt von Beethoven, sowie »Liebeslust und Leid« von Rob. Schumann u. s. w.

Liederkranz, der besonders in Süddeutschland gebräuchliche Name für Liedertafel (s. d.), ist mitunter auch die Bezeichnung einer Liedersammlung.

Liederkunst, Bezeichnung für die Kunst, ein Lied zu dichten oder in Musik zu setzen, oder auch ein solches dem Inhalt entsprechend schön und ausdrucksvoll vorzutragen.

Liederspiel (französ.: *Vaudeville*), eine Gattung des Schauspiels mit Gesang, unterscheidet sich von der Operette (s. d. und Oper) dadurch, dass alle darin vorkommenden und hineingezogenen Gesangsstücke entweder aus allgemein bekannten Liedern oder Melodien mit neuen Texten bestehen, oder dass sich der Componist doch wenigstens darauf beschränkt, nur leicht fassliche Melodien in Form des einfachen Liedes zu den von der Dichtung hingestellten Arien, Duetten und Chören zu setzen, weshalb hier auch nur eine durchaus einfache Instrumentalbegleitung stattfinden darf. Der erste Versuch dieser Art in Deutschland nach dem Muster des französischen Vaudeville (s. d.) war Reichardt's »Liebe und Treue« (1800). Reichardt giebt in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung von 1801 (Nr. 43) selbst Bericht, wie er als reagirendes Mittel gegen die in der Oper aufgehäuften technischen Schwierigkeiten und den ohrenbetäubenden Lärm auf die Idee des L.s gekommen sei, nachdem er an Ort und Stelle in Paris das reizvolle französische Vaudeville habe kennen lernen. Der Erfolg seiner ersten Arbeit der betreffenden Gattung war ein ungemein sensationeller und veranlasste zahllose Nachahmungen, unter denen Himmel's berühmtes L. »Fanchon, das Leiermädchen« (1804) ein fast unübertroffenes Muster wurde. Noch lange nachher wurden ähnliche Arbeiten, fast ausschliessend heiteren Inhalts, meist nach französischen Vorbildern in grosser Anzahl geliefert und mit vielem Beifall aufgenommen, bis nach den deutschen Freiheitskriegen das sentimentale Element die ursprüngliche Harmlosigkeit mehr und mehr verdrängte und das allgemeine Interesse für diese Gattung wieder auslöschte. Gelungenes nach der einen oder anderen Richtung und darum beifällig Aufgenommenes haben seitdem auf diesem Gebiete geliefert: L. Schneider, C. Blum, A. Lortzing (»Der Pole und sein Kind«), der Dichter Holtei in Verbindung mit dem Componisten Eberwein (»Der alte Feldherr« und »Lenore«), Mendelssohn (»Heimkehr aus der Fremde«), F. Gumbert (»Die Kunst geliebt zu werden« und »Bis der Rechte kommt«), Th. Hauptner, Ad. Lang, A. Conradi, R. Bial u. s. w.

Liedertafeln sind Männervereine, welche an bestimmten Tagen zu geselliger Abendunterhaltung bei Tafel vier- und auch mehrstimmige Gesänge ausführen. Diese Vereinigungen, eine Schöpfung der Neuzeit, haben durch ihre von Zeit zu Zeit veranstalteten Lieder- und Gesangfeste einen auch für das öffentliche und das allgemeine Volksleben ganz bedeutsamen Charakter gewonnen. Der Ursprung solcher Vereine fällt viel früher, als man nach dem

ersten Anschein anzunehmen geneigt sein mag. Denn sieht man auch ab von jenen Meistersängergesellschaften mit ihren Schulen, die im Grunde wohl auch schon Männergesangvereine waren, so bestand doch nachweislich bereits um 1673 zu Greiffenberg in Hinterpommern eine Gesellschaft, die nach Einrichtung und Tendenz als das unverkennbare Vorbild der heutigen L. gelten darf. Dieselbe blieb indess, wie es wenigstens scheint, ohne weiteren allgemeinen Einfluss, und erst mit der Gründung der Berliner L. durch Zelter im J. 1809, sowie durch einen ähnlichen in Zürich von Nägeli gestifteten Verein war der bedeutsame Anstoss gegeben für das allgemeine, kräftige Erblühen dieses Zweiges musikalischer Kunst, der durch den Aufschwung des deutschen Nationalgefühls seit 1814 enorm gefördert wurde.

Im Winter des Jahres 1809 vereinigte Zelter zuerst 24 Männer, meist erprobte Mitglieder der von ihm geleiteten Berliner Singakademie, die sich regelmässig wöchentlich an einem öffentlichen Orte zu gemeinschaftlicher Abendtafel versammelten, dabei selbstgedichtete und selbstcomponirte mehrstimmige Lieder vortrugen und die gutbefundenen dann in ihre Notenbücher einschrieben, deren jedes Mitglied ein eigenes haben musste. Die harmlose Gesellschaft fand um so grössere Theilnahme, je mehr die Schmach der politischen Zustände empfunden wurde und je mehr in immer grösseren Kreisen der Wunsch zur Reife gedieh, die Fremdherrschaft abzuschütteln. Der ersten L. in Berlin, der älteren, deren Statuten bald zu exclusiv erschienen, besonders indem sie die Mitgliederzahl auf eine nicht zu überschreitende Ziffer normirten, folgte späterhin die Gründung der sogenannten jüngeren L. durch Bernh. Klein, Ludw. Berger u. A., welche als der eigentliche Ausgangspunkt der deutschen Männergesangvereine anzusehen ist. Dann entstanden die L. in Frankfurt a. O., Leipzig, Dessau u. s. w., und bald gab es kaum noch eine deutsche Stadt, die nicht ihren Männerchor oder bei grösserer Einwohnerzahl deren mehrere besass. Namentlich hatten die akademischen Sängervereine, deren Mitglieder von der Universität nach allen Richtungen sich zerstreuten, zu dieser Verbreitung des Männergesangs beigetragen. Sie sind es auch hauptsächlich gewesen, die durch Einrichtung einer regelmässigen Kirchenmusik die Veranlassung gaben, den Männergesang für die höchsten ernstesten Kunstgattungen zugänglich zu machen. Von vornherein haben übrigens die bedeutendsten Componisten, unter denen C. M. v. Weber, der Componist von »Leier und Schwert« (1814), obenan zu nennen ist, dem neuen Zweige ihre Kräfte gewidmet. Weiterhin hat Bernh. Klein, der Mitstifter der jüngeren Berliner L., vor Allem das Verdienst, einer der Ersten gewesen zu sein, welche Kraft und Begeisterung auch dem religiösen Männergesange zuwandten. Ihm folgten viele Andere; Motetten, Psalme und Hymnen entstanden, mit und ohne Instrumentalbegleitung, bis endlich Karl Löwe es unternahm, selbst ganze Oratorien für blosse Männerstimmen zu schreiben.

Man blieb aber bei der gesonderten Wirksamkeit der einzelnen Vereine nicht stehen; Austausch und Wechselwirkung fanden statt, getragen endlich durch bestimmte Zeitungsorgane für L. Vorläufig jedoch vereinigten sich die L. mehrerer Städte, ja ganzer Kreise, um zu gewissen Zeiten sogenannte Provinzial-L. abzuhalten, d. h. zu gemeinschaftlichen Gesang-Productionen und ordentlichen Aufführungen ihre Kräfte zusammenzuthun. Und diese grösseren Aufführungen, an denen das Volk, aber auch Meister der Kunst, wie Friedr. Schneider in Dessau u. A., den regsten Antheil nahmen, drängten sogar die älteren grossen, in ihrer Herstellung weit schwerfälligeren Musikfeste (s. d.) immer mehr in den Hintergrund. Indessen haben gerade diese Liederfeste, wie die wuchernde selbstständige Ausbildung des eng begrenzten Männergesangs überhaupt von jeher auch ihre Gegner gefunden, welche das einseitige, eitle, übertriebene Wesen derselben scharf geisselten. Aber auf der anderen Seite ist nicht zu verkennen, dass, wenn es Aufgabe der ganzen Kunst ist, bildend und veredelnd die Gesammtheit der Gesellschaft zu durchdringen, die Tonkunst in den Liederfesten sicherlich eines der zuverlässigsten, unmittelbarsten und

der Zeitepoche, welche der heutigen voranging, entsprechendsten Mittel zur Lösung dieser hohen Aufgabe gefunden hatte. Die Gegenwart verlangt freilich andere Mittel zur Lösung derselben Aufgabe. — Eine Frucht der L. sind die Liederkränze, ebenfalls, aber nicht immer, Männergesangvereine, die besonders in Baiern, Würtemberg und Baden ihren Sitz haben. Sie verfahren in der Aufnahme von Mitgliedern minder wählerisch wie die L. und sehen von vornherein davon ab, den Gesang innerhalb eines kleinen und in sich abgeschlossenen Kreises zu pflegen; ihre Mitgliedschaft ist daher zahlreich und ihre Wirksamkeit für und durch eine grössere Gesammtheit. Noch mehr wie die L. haben sie in Folge dessen auf den Volksgesang einen vortheilhaften Einfluss ausgeübt. Durch L. und Liederkränze ist unläugbar der Männergesang zu einem bedeutenden Moment in dem Kunstleben der Gegenwart erhoben worden und hat manche schöne Blüthe getrieben, die bestehen bleiben wird, wenn auch die L. selbst durch die überhand nehmende Pflege der rohen und gemeinen Auswüchse der musikalischen Literatur, sowie durch die veränderten künstlerischen Zeitbedürfnisse ganz zerbröckeln und zusammenfallen sollten.

Liederwalze wird von Einigen die Walze in den Spieluhren, Drehorgeln und anderen mechanischen Instrumenten genannt, durch welche die Hähne, Hämmer und Pfeifenventile in Bewegung gesetzt werden.

Liedgenossen oder Liedertäfler, Bezeichnung für die Mitglieder von Liedertafeln, Liederkränzen und Männergesangvereinen.

Lienau, (Emil) Robert, einer der angesehensten deutschen Musikverleger und zugleich tüchtiger Tonkünstler, geboren am 28. Decbr. 1838 zu Neustadt in Holstein, erhielt seine erste musikalische und wissenschaftliche Ausbildung als Gymnasiast in Eutin und bezog 1857 die Universität zu Kiel, hierauf die zu Leipzig, wo er Philosophie und Geschichte studirte. Von 1858 bis 1860 besuchte er das Conservatorium in Leipzig, bei Moscheles, dessen Lieblingsschüler er wurde, Clavierspiel, bei Richter und Rietz Harmonie- und Compositionslehre studirend. Hierauf unternahm er grosse Reisen nach Frankreich und England, von denen zurückgekehrt, er 1863 in die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (s. d.) in Berlin eintrat, die er 1864 käuflich übernahm und mit eben so grosser kaufmännischer wie künstlerischer Intelligenz weiterführte. Im J. 1867 wurde er durch die österreichische grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet und erwarb 1875 gleichfalls durch Kauf die Haslinger'sche Musikhandlung in Wien, welche bei der Uebernahme über 14,000 Verlagsnummern zählte, so dass L. gegenwärtig neben Breitkopf und Härtel in Leipzig, Schott in Mainz und Spina in Wien als der grösste und einflussreichste deutsche Musikverleger gelten darf. Die von ihm herausgegebene Berliner Musikzeitung »Echo« enthält seit 1864 eine grosse Reihe trefflich geschriebener Kritiken und Besprechungen aus seiner kunsterfahrenen Feder.

Ligato (italien.), s. Legato.

Ligatur (italien.: *ligatura*) oder Bindung heisst die Verbindung zweier Noten von gleicher Tonhöhe, angezeigt durch einen Bogen (s. d.), zur Bezeichnung eines Zeitwerthes, dessen Darstellung durch Eine Note entweder an sich unmöglich (z. B. 5 Achtel) ist, oder es dadurch wird, dass er in zwei verschiedene rhythmische Glieder, z. B. auf das letzte Viertel des einen und das erste Viertel des nächsten Taktes, fällt, z. B.

Im sogenannten strengen Satz spielt die L. bei der Vorbereitung der Dissonanzen und den Vorhalten eine Hauptrolle. (S. Gebunden.) Die Alten bezeichneten mit L. auch denjenigen Vortrag, vermöge dessen auf mehreren Noten nur eine Sylbe gesungen werden sollte, was durch eigenthümliche

Verbindung der schwarzen (Choral-) Noten ausgedrückt wurde; die Bedeutung in diesem Sinne kommt also wohl der nahe, welche jetzt unter Melisma (s. d.) verstanden wird. In der Mensuralmusik war L. die Verbindung zweier oder mehrerer Noten, welche je nach ihrer Gestalt, Art und Zahl in einem bestimmten Werthverhältnisse zu einander nach gewissen Regeln standen (vgl. Bellermann, »Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts«, Berlin, 1858). Bisweilen nennt man auch L. das dichte Aneinanderschliessen mehrerer Noten ungleicher Höhe, gleichfalls durch einen Bindebogen angezeigt, die man aber richtiger geschleifte Noten heisst.

Ligne (französ.), die Notenlinie. *Lignes additionelles*, die Hülfslinien über oder unter dem Notensystem.

Ligneum psalterium (latein.), d. i. hölzerner Psalter, wird mitunter das sonst Strohfiedel (s. d.) geheissene Instrument genannt.

Ligon, Pierre, französischer Componist, geboren 1749 in Avignon, woselbst er auf dem Seminare seine Studien machte. Im J. 1769 wurde er Organist zu Alais, welche Stellung er bis zu seinem Tode, anfangs der 1820er Jahre, inne hatte. Zwei einaktige komische Opern von ihm: »*Argent fait tout*« und »*Les deux aveugles de Franconville*«, wurden mit ganz bedeutendem Erfolg auf den kleineren Theatern in Paris aufgeführt. Zwei grosse fünfaktige Opern von ihm: »Armide« und »Samson«, sind Manuscript geblieben. Sonst componirte er noch mehrere Messen, Motetten und ein *Te deum*, welche Werke im südlichen Frankreich einen bedeutenden Ruf hatten.

Lilien, Antoinette Baronesse **de,** eine gute Clavierspielerin und tüchtige Componistin in Wien, gab um 1799 mehrere Variationenhefte für Clavier heraus. — Ihre nicht minder begabte Schwester, Josephine de L., veröffentlichte etwas später ebenfalls Claviervariationen eigener Composition.

Lille, Rouget **de,** s. Rouget.

Lillo, Giuseppe, italienischer Operncomponist, geboren um 1813 zu Galatina im Neapolitanischen, wurde in frühem Jugendalter in das Musikcollegium *San Pietro a Majella* in Neapel gebracht, in welchem er Gesang, Clavierspiel und die Composition studiren musste. Sein erster musikalisch-dramatischer Versuch war die Oper »*La moylie per venti quattr'ore*«, im Liceo zu Neapel beifällig gegeben, der 1836 die Buffooper »*Il gioiello*« im dortigen *Teatro nuevo* mit gesteigertem Erfolge folgte. Ein Jahr später liess er ebendaselbst seine Oper »*Odda di Bernauer*« aufführen, welche jedoch weit kühler aufgenommen wurde. Im J. 1838 componirte er »*Alisia di Rieux*« für Rom und »*Il conte di Calais*« für das San Carlo-Theater in Neapel, worauf er 1840 »*La modista*« für Florenz und 1841 »*L'osteria di Andujar*« für das Scala-Theater in Mailand arbeitete. Fast gleichzeitig wurde in Neapel seine »*Cristina di Scozzia*« gegeben, welche keine ungünstige Aufnahme fand, so dass er 1843 daselbst auch noch die Oper »Lara« gab, die jedoch durchfiel. Seitdem scheint sich L., in Neapel lebend, von der dramatischen Composition zurückgezogen und auf die Veröffentlichung von kleinen Claviersachen, die er auch früher schon geschrieben, beschränkt zu haben.

Limma (latein., vom griech.: λεῖμμα, d. i. Rest, Ueberbleibsel), ein von den altgriechischen Mathematikern bei den Klangberechnungen gebrauchtes Intervall, das wegen seines geringen Umfanges in unserer Praxis zwar nicht mehr in Betracht kommt, aber in der Theorie bei der mathematischen Berechnung der verschiedenen Tonverhältnisse von der grössten Wichtigkeit geblieben ist. Man nimmt es in drei verschiedenen Grössen an: als ein grosses, ein kleines und ein Pythagoräisches L. Das grosse L. ist *a)* der Unterschied zwischen der kleinen Terz und dem kleinen ganzen Ton, der übrig bleibt, wenn man nach den Regeln der Subtraction (s. d.) in akustischen Verhältnissen diesen von jener abzieht, also das Verhältniss 27 : 25; und *b)* der Unterschied zwischen dem grossen ganzen und dem kleinen halben Tone, der ebenfalls durch diese Subtraction erzielt wird und dasselbe Verhältniss betragen muss. Dieses Ver-

hältniss näher betrachtet, besteht also das grosse L. 1) aus der Diësis (s. d.) und dem folgenden kleinen L. und 2) aus dem grossen halben Tone und dem syntonischen Komma (s. Komma), denn gerade um dieses ist es grösser als der grosse halbe Ton. Mit dem kleinen ganzen Ton (Verhältniss 10:9) zusammen macht es die kleine Terz (6:5) und mit dem kleinen halben Ton (25:24) den grossen ganzen Ton aus (9:8). — Das kleine L. bildet *a)* den Unterschied zwischen dem grossen ganzen und dem grossen halben Ton im Verhältniss von 135:128, das sich ergiebt, wenn man diesen von jenem abzieht; *b)* den Unterschied zwischen der reinen und der verminderten Quinte; *c)* den Unterschied zwischen der reinen und der übermässigen Quarte: *d)* zwischen dem grossen halben Tone und dem Diaschisma und *e)* zwischen dem grossen L. und der Diësis. Aus allem diesen ergiebt sich, dass das kleine L. um das syntonische Komma (81:80) grösser ist, als der kleine halbe Ton; ferner, dass es mit dem kleinen ganzen Ton zusammen die übermässige Secunde (75:64) und mit dem Diaschisma zusammen den grossen halben Ton (16:15), endlich mit der Diësis zusammen das grosse L. ausmacht. — Das Pythagoräische oder Pythagorische L. bildet den Unterschied zwischen der grossen Terz der Alten, die genau aus zwei grossen ganzen Tönen bestand und also das Verhältniss von 81:64 hatte, und der reinen Quarte (4:3) im Werthverhältnisse von 256:243; denn wenn man z. B. von der reinen Quarte $c-f$ die grosse Terz $c-e$ in dem Verhältniss 81:64 abzieht, so bleibt für $e-f$ jener Werth von 256:243. Demnach ist denn der nach dieser Rechnung übrig bleibende halbe Ton $e-f$, der anstatt 256:243 das Verhältniss 16:15 haben sollte, offenbar um das syntonische Komma zu klein, denn dieses mit dem Pythagoräischen L. zusammen macht ja den grossen halben Ton aus, der $e-f$ ist. Auch kommt dieses L. zum Vorschein, wenn man die Verhältnisse von sechs reinen Quinten addirt, denn die sechste Quinte, welche gegen die Octave des Grundtons im Verhältniss von 256:243 als grosser halber Ton erscheint, ist alsdann um gerade so viel zu gross, als das syntonische Komma ausmacht. Es erübrigt noch, die Bemerkung zu machen, dass einige Akustiker und Theoretiker auch jenes kleine L. schon das Pythagoräische zu nennen pflegen, und dieses dann in zwei verschiedene Arten theilen. — Die Griechen des Alterthums bezeichneten in ihrer praktischen Musik und in der Declamation mit dem Namen L. eine Pause, die der Ausgang gewisser Versmaasse zur Nothwendigkeit machte, wenn der Rhythmus im Gange erhalten, d. h. nicht unterbrochen werden sollte (s. *Tempus vacuum*).

Limmer, Franz, deutscher Violinist, Pianist und Componist, geboren um 1795 zu Wien, hat sich durch seine Arbeiten für Clavier und für Violine, sowie auf dem Felde der Kammer-Ensemblemusik (Quartette u. s. w.) nicht unvortheilhaft bekannt gemacht.

Limnander de Nieuwenhove, Armand Marie, gediegener belgischer Componist, geboren am 22. März 1814 zu Gent als Sprössling einer hocharistokratischen Familie, erhielt mit neun Jahren zu St. Acheul bei Amiens von Cornette, dem nachmaligen Chordirektor an der *Opéra comique* in Paris, den ersten Musikunterricht, verbrachte wegen seiner wissenschaftlichen Studien von 1828 an mehrere Jahre im Collegium der Jesuiten zu Freiburg in der Schweiz, wo der Pater Louis Lambillotte (s. d.) sein Lehrer in der musikalischen Composition war, und kehrte 1835 nach Belgien zurück. Er liess sich in Molines nieder und gründete und dirigirte daselbst einen Dilettantenverein. Aus diesem Verein heraus bildete er auch eine Gesanggesellschaft, mit der er im Winter von 1838 auf 1839 fleissig übte, und für die er jene zahlreichen mehrstimmigen Gesänge componirte, die seinen grossen Ruf begründeten. Im J. 1841 eröffnete diese Gesellschaft Gesang-Wettstreite und konnte es mit den besten belgischen Gesangvereinen aufnehmen. L. aber fuhr fort, Männerchöre und Kirchensachen zu schreiben, an denen man die Schönheit und die neuen Effekte, die sie darboten, sehr rühmte. Gleichzeitig warf er sich, da er die

Unzulänglichkeit seines musiktheoretischen Wissens erkannte, auf das Studium des reinen Satzes. Von dem Wunsche beseelt, wie für die Kirche und Kammer, auch für die Bühne zu schreiben, begab er sich 1845 nach Paris und fand, Dank seinen einflussreichen Empfehlungen, beim König Louis Philippe und bei den angesehensten Personen am Hofe eine ehrenvolle Aufnahme, so dass er keine Schwierigkeiten hatte, Fragmente seiner Oper »*Les druides*« noch in demselben Jahre im Pariser Conservatorium zur Aufführung zu bringen. Ein Jahr später liess er auch mit grossem Erfolg seine Chöre hören, und zum ersten Male lernte man in Frankreich Gesänge kennen, in denen eine Solostimme von einem Chor unterstützt wird, der mit geschlossenem Munde begleitet. Im J. 1849 gelangte seine dreiaktige Oper »*Les Monténégrins*« in der *Opéra comique* mit hervorragendem Erfolge zur Aufführung. In derselben offenbart sich energische Stimmung und ächter dramatischer Ausdruck, besonders in den Finales; dazu treten schöne Einzelgesänge und wahrhaft malerisch gehaltene Chöre. Im J. 1851 wurde auf derselben Bühne L.'s gleichfalls dreiaktige Oper, »*Le château de la Barbe-bleue*«, jedoch unter einer minder beifälligen Aufnahme gegeben, obwohl sich in ihr ein Fortschritt ihres Componisten in der Kunst des Satzes und der Instrumentation nachweisen lässt. Viel mag auch das ungenügende Textbuch verschuldet haben. Der ungünstige Einfluss eines solchen trat noch mehr in der darauf folgenden zweiaktigen grossen Oper »*Maximilien, ou le maître-chanteur*« hervor, die im Octbr. 1853 aufgeführt wurde und total durchfiel. Sechs Jahre brauchte L., um sich über diese Schmach zu trösten; dann erst erschien er, im Novbr. 1859, wieder in der *Opéra comique* mit der dreiaktigen Oper »*Yvonne*«, welche in der vorzüglichsten Art aufgeführt wurde und sehr gefiel. L. componirte im Uebrigen noch eine Sinfonie, betitelt: »*La fin des moissons*«, viele geistliche Musikstücke, sowie Romanzen, ein *Requiem* und ein *Te deum* im Auftrage der belgischen Regierung zum Jahrestage der Opfer des Monats Septbr. 1830, eine Cantate auf die Majorennitätserklärung des Herzogs von Brabant und einen grossen Gesang für die belgischen Nationalfeste von 1856.

Lind, Jenny, eine der grossartigsten Kunsterscheinungen auf dem Gebiete edlen und schönen Gesanges und feinsinniger Darstellung, wurde am 8. Febr. 1820 zu Stockholm geboren. Schon von ihrem dritten Jahre an zeigte sie bei einer trefflichen, reinen Stimme überraschende musikalische Talente, so dass die ehemalige Tänzerin Lundberg, die das Kind in seinem neunten Jahre hörte, hingerissen von dem Vortrag und dem Wesen desselben, die Eltern zu bestimmen wusste, es für die Bühne ausbilden zu lassen und dessen Aufnahme in die königl. Theaterschule selbst erwirkte. Dort wurde Jenny von Crölius und Berg ausgebildet und empfing die vortheilhaften Rathschläge Lindblad's. Ihre eigentliche Bühnenlaufbahn am königl. Theater begann sie als Agathe im »Freischütz«, welcher Euryanthe, Alice (»Robert der Teufel«) und die Vestalin folgten, und ihre Aufnahme von Seiten des Publikums war die denkbar begeistertste. Trotz ihrer ersten glänzenden Erfolge fühlte sie, dass ihre Ausbildung noch lange nicht den Gipfelpunkt erreicht habe, und sie zog sich zunächst wieder von der Bühne zurück. Im J. 1841 begab sie sich nach Paris und studirte neun Monate lang bei Manuel Garcia, worauf sie ein Mal in der Grossen Oper sang, ohne zu gefallen. Nur Meyerbeer wusste den Werth ihrer damals allerdings etwas abgespannten Stimme ganz und voll zu würdigen und veranlasste sie, mit ihm noch in demselben Jahre (1842) nach Berlin zu gehen, wo er sich wahrhaft väterlich ihrer annahm, ihr die deutsche Sprache lernen liess, ihr die vorzüglichsten Rollen des Opernrepertoirs einstudirte und eigens für sie die Parthie der Vielka schrieb, mit der sie im Berliner königl. Opernhause zuerst auftreten sollte. Dies Auftreten verzögerte sich aber dadurch, dass Jenny L. 1844 nach Stockholm berufen wurde, um bei den Festlichkeiten zu Ehren der Königskrönung Oscar's I. mitzuwirken. Dann erschien sie in Berlin als Vielka, Norma u. s. w., und ihr Erfolg war ein beispiellos

grossartiger; ganz Berlin schwärmte für nichts anderes, als für sie. Im April 1845 trat sie in Hamburg auf, im August desselben Jahres in Köln und bei den Festen am Rhein, die der König von Preussen zu Ehren der Königin Victoria von England veranstaltete, und zugleich in Bonn, wo die Statue Beethoven's unter Feierlichkeiten ausgesuchter Art enthüllt wurde. Ueber Kopenhagen kehrte sie hierauf nach Stockholm zurück, das seine Künstlerin mit Stolz und Freude empfing. Im April 1846 sang sie auf Meyerbeer's Vermittelung hin zum ersten Male in Wien und ein Jahr später in London und anderen englischen Städten, wo überall sie die höchsten Triumphe erzielte und eine Stimmung hervorrief, die bedenklich genannt werden durfte. In Stockholm, wohin sie immer wieder zurückkehrte und, ausgenommen einen Ausflug zu dem Musikfest in Manchester, auch das ganze politische Sturmjahr 1848 über verweilte, versteigerte man, dem ungeheuren Andrang gegenüber, den ihr Auftreten veranlasste, sogar die Billets zu den betreffenden Vorstellungen. Die Frühjahrssaison von 1849 führte sie nach London, wo der Enthusiasmus für sie eine noch nicht dagewesene Gestalt annahm, so dass keine andere künstlerische Grösse neben ihr mehr in Betracht kam. Nachdem sie noch in Norddeutschland und 1850 wieder in England unter unvermindertem ungeheuren Beifall gesungen hatte, schiffte sie sich, von dem Unternehmer Barnum engagirt und von dem Pianisten Jul. Benedict begleitet, nach Nordamerika ein. Ihre Erfolge in den Vereinigten Staaten gränzen an das Fabelhafte; ihr Name widerhallte von einem Ende der Freistaaten bis zum anderen, und sie war klug genug, ihren Contrakt mit Barnum nach Ablauf desselben nicht wieder zu erneuern, sondern für eigene Rechnung zu reisen. Eine Stunde genügte, um ein Concert vorzubereiten, eine andere, um es zu absolviren, und Unsummen, sowie ein wahnsinniger Beifall waren das Ergebniss dieser geringen Mühen. Mit mehr als drei Millionen Dollar beladen, kehrte Jenny L. nach kaum Jahresfrist nach Europa zurück. In Boston hatte sie sich 1851 mit dem Pianisten Otto Goldschmidt (s. d.) verheirathet, den sie schon in Hamburg hatte kennen lernen und der sie in ihren Concerten unterstützt hatte.

Das junge Ehepaar liess sich zunächst in Dresden nieder, wo es einige Jahre lang zurückgezogen lebte und mehrere wohlthätige Stiftungen theils reich bedachte, theils neu begründete. Im J. 1856 gab Jenny L. eine Reihe von Concerten in London, und es zeigte sich, dass ihre Erfolge unvermindert die früheren blieben, trotzdem ihre Stimme an Frische bedeutend verloren hatte. Ein Jahr vorher hatte sie auf dem von Ferd. Hiller geleiteten Niederrheinischen Musikfest zu Düsseldorf gesungen. Seitdem trat sie nur noch vereinzelt in Concerten zu wohlthätigen Zwecken auf, und das letzte Mal überhaupt sang sie öffentlich am 20. Jan. 1870 zu Düsseldorf in dem von ihrem Gatten componirten Oratorium »Ruth«. Im J. 1858 war sie von Dresden nach London übergesiedelt, hatte eine Zeit lang in Wiesbaden gelebt und nahm 1869 bleibenden Aufenthalt in Hamburg, der Geburtsstadt ihres Gatten, wo sie ebenfalls im reichlichen Wohlthun ihre Genugthuung findet. — Zwei Zeugnisse bedeutender Musiker charakterisiren das unvergleichliche Talent dieser grossen Künstlerin, die auf der Bühne, im Oratorium und im Concertgesange das Höchste geleistet hat, am treffendsten. Mendelssohn sagt von ihr: »Mir ist in meinem Leben keine so edle, so echte, so wahre Künstlernatur begegnet, wie Jenny L. ist. Die Naturanlagen, das Studium und die innige Herzlichkeit habe ich nirgends so vereinigt gefunden, und wenn auch eine dieser Eigenschaften hier oder dort viel hervorragender aufgetreten sein mag, so glaube ich doch, dass die Verbindung von allen dreien noch nirgends so dagewesen.« Stephen Heller, der sie zehn Jahre später hörte, beschreibt den Eindruck, den sie hervorrief, folgendermaassen: »Die ersten verschleierten Töne liessen mich etwas kalt an, bis sie sich allmälig aus dem Dunkel wanden und endlich glockenrein die Luft durchbebten. Alle waren ergriffen, hingerissen — nur sie selber war ruhig und kalt. Wer kann wissen, ob diese fast abwehrende

Haltung nicht eine der Bedingungen ihrer magischen Kraft sei? Der mächtige Dämon, der ihr die Zaubermittel verlieh, hat ihr vielleicht versagt, sich an ihr selber und an dem Genuss Anderer zu erfreuen. Das ist ja der Dämonen Art, wenn sie Sterbliche mit hohen Gaben beschenken — sie sorgen für den Wermuthstropfen im goldenen Kelch.«

Lindblad, A. F., melodiebegabter schwedischer Gesangscomponist, geboren um 1804 in der Nähe von Stockholm, lebte mehrere Jahre hindurch in Berlin, wo er eifrig musikalischen Studien oblag, und liess sich 1835 in Stockholm nieder, wo er seitdem als Gesanglehrer und Componist wirkte. Er hat eine bedeutende Menge schwedischer Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung componirt und veröffentlicht, die sich durch schöne, eigenthümliche Melodie, warme Empfindung, Liebenswürdigkeit und grosse Sangbarkeit auszeichnen. Durch Jenny Lind, seine Schülerin, in Deutschland eingeführt und beliebt gemacht, haben dieselben ihrem Componisten den Beinamen des nordischen Schubert erworben. Auch viele Gesang-Duette, Terzette und Quartette hat L. geschaffen, die in Schweden meist allbekannt sind. Im instrumentalen Fache sind es einige Orchesterwerke, darunter eine Sinfonie, sowie ein Duo für Pianoforte und Violine von ihm, die zwar gerühmt werden, aber selbst in seiner Heimath nicht durchgedrungen sind. L. starb zu Stockholm im Juni 1864.

Lindemann, Johann, deutscher Tonsetzer, seit etwa 1570 Cantor und Hofmusicus in Gotha und daselbst 1630 gestorben, hinterliess als gedruckte Werke drei Sammlungen vier- und fünfstimmiger Motetten, betitelt: »*Decades amorum filii dei*« (Erfurt, 1594, 1596 und 1598).

Lindenau, Leopold, vorzüglicher deutscher Violinist und trefflicher Componist, geboren 1806 zu Hamburg, war ein Schüler Spohr's und Jugendfreund Mendelssohn's. Durch gute Orchestercompositionen und Lieder hat er sich auch weit über seine Vaterstadt hinaus vortheilhaft bekannt gemacht. Er starb im J. 1859 in Hamburg.

Lindley, Robert, berühmter englischer Violoncellovirtuose, geboren 1772 zu Rotherham in der Grafschaft Yorkshire, erhielt von seinem Vater zeitig Violinunterricht, warf sich aber mit neun Jahren auf das Violoncello. In seinem 16. Jahre hörte ihn Cervetto und übernahm L.'s weitere violoncellistische Ausbildung. Hierauf trat er in das Theaterorchester zu Brighton und von da 1794 als Nachfolger Sperati's in das des königl. Theaters zu London. Später wirkte er auch als erster Violoncellist in den grossen Concerten der philharmonischen Gesellschaft mit. Er starb Ende Juni 1855 zu London. Auch als Componist war er nicht unbedeutend. Er veröffentlichte Solos, Variationen und Potpourris für Violoncello, Duos für zwei Violoncellos und für Violoncello und Violine, Streichtrios u. s. w.

Lindner, Adolph, vorzüglicher deutscher Waldhornvirtuose, geboren 1810 zu Lobenstein im Reuss'schen, hatte seinen Vater zum Musiklehrer. Von 1826 bis 1828 war er Hornist in der fürstl. reuss'schen Kapelle und fungirte dann bis 1844 als Adjunct seines Bruders, des Stadt-Musikdirektors in Gera. Hierauf trat er als Solo-Hornist in die Gungl'sche Kapelle, mit welcher er die Hauptstädte Deutschlands bereiste und die allgemeine Aufmerksamkeit sich zuzuwenden wusste. Im J. 1846 nahm er eine Stelle als erster Hornist am Theaterorchester in Potsdam an und besuchte 1848 auf einer grossen, erfolgreichen Kunstreise Deutschland, Holland, Italien u. s. w., worauf er 1854 in das Leipziger Theater- und Gewandhausorchester als erster Hornist eintrat und wegen seines schönen Tons und seiner enormen Fertigkeit sehr geschätzt war. Er starb am 20. April 1867 in Leipzig. Bei seinen Solovorträgen bediente er sich stets des Natur-Waldhorns und niemals des Ventilhorns.

Lindner, Elias, berühmter deutscher Orgelspieler, vortrefflicher Mechaniker und Mathematiker, war um 1730 Organist am Dom zu Freiberg. Als solcher entwarf er auch und leitete er den Bau der schönen, mit 45 Stimmen ausgestatteten Orgel in seiner Kirche.

Lindner, Ernst Otto, vielseitiger deutscher Gelehrter und gründlicher Musikschriftsteller, geboren 1820 in Breslau, verlor früh seinen Vater und sah damit zeitig den Ernst des Lebens an sich herantreten, der jedoch die Entwickelung seiner reichbegabten Individualität nur beschleunigte, so dass er schon als Primaner des Gymnasiums das Studium Kant's aufnehmen konnte. Daneben trieb er eifrig Clavierspiel, sowie Musiktheorie, und schöpfte aus den Aufführungen, bei denen er häufig singend mitwirkte, die gediegensten Anregungen. Im J. 1839 bezog er die Breslauer Universität und wandte sich seit 1840 entschieden dem Studium der Philosophie zu. In dieser Facultät promovirte er 1845 und wollte den Beruf als akademischer Lehrer verfolgen, den man ihm jedoch gründlich zu erschweren und zu verleiden wusste, da er der damals allmächtigen Orthodoxie für einen religiösen und politischen Libertiner galt. L. wich den gegen ihn bereits angezettelten Machinationen und nahm ein sich darbietendes vortheilhaftes Engagement als Hauslehrer an, das ihn nach Berlin führte, wo er auch seine musikalischen Studien wieder aufnahm, indem er mit S. W. Dehn in einen engen Verkehr trat. Im J. 1848 übernahm L. eine literarische Stellung bei der Voss'schen Zeitung, trat bald ganz zur Redaction dieses angesehenen Blattes über und wurde endlich von den Lessing'schen Erben, den Eigenthümern desselben, als Chef-Redacteur angestellt. Als solcher leistete er auf den Gebieten der Politik, wie des Socialismus, besonders der Jugenderziehung, der Philosophie wie der Kunst Grosses, ja Ausgezeichnetes; mit Lust, Liebe und Interesse für alle Fragen des Lebens, der Wissenschaft und der Kunst verband er eine rastlose selbstständige Forschung und Thätigkeit in denselben. In der Philosophie war er ein begeisterter Anhänger Schopenhauer's, jedoch ging er in vielen Punkten, besonders in Bezug auf die Tonkunst, der er nicht umsonst ein gediegenes Studium gewidmet hatte, über denselben hinaus. Den Werken Seb. Bach's wendete er vorzugsweise einen liebevollen Forschungseifer zu, und er darf mit W. Rust als die hervorragendste Autorität auf diesem Gebiete betrachtet werden. Ein Jahr lang dirigirte er auch den von G. Vierling 1857 gegründeten Bachverein. Nächstdem war es die Oper von ihren ersten Anfängen an, die ihn anzog und beschäftigte, und auf diesem Felde war er ein glühender Verehrer Gluck's und Mozart's, sowie ein Bewunderer Meyerbeer's, während ihm die neudeutsche Musikrichtung als krasse Verirrung erschien, die er bekämpfte. In zahlreichen Abhandlungen und Aufsätzen in der Voss'schen Zeitung, besonders in deren Sonntagsbeilagen, und in der Berliner Musikzeitung »Echo« seit 1855, sowie in seinen Vorträgen in zahlreichen Vereinen, u. a. im Berliner Tonkünstlerverein, hat er seine musikalischen Grundsätze frei und rückhaltlos bekannt und mit Geist und Feuer verfochten.

Die Gediegenheit und Vielseitigkeit seiner Kenntnisse und die makellose Ehrenhaftigkeit seines Charakters in Verbindung mit seiner angesehenen Stellung in der Presse, verliehen ihm einen weitreichenden bedeutenden Einfluss, den er segensreich geltend machte. Allgemein hochverehrt starb er nach kurzem Krankenlager am 7. Aug. 1867 zu Berlin. Sein Begräbniss, an dem sich kein Geistlicher betheiligte, gestaltete sich durch die allgemeine Theilnahme und durch die ihm bei demselben gespendeten musikalischen Ehren in seltener Weise feierlich, und unter der Direktion von J. Stern und W. Rust fand am 6. Octbr. desselben Jahres im Saale der Singakademie eine glänzende Gedächtnissfeier statt. — L.'s Hauptwerke auf musikalisch-schriftstellerischem Gebiete sind: »Meyerbeer's ‚Prophet' als Kunstwerk beurtheilt« (Berlin, 1850); »Die erste stehende deutsche Oper« (2 Bde., Berlin, 1855); »Zur Tonkunst. Abhandlungen« (Berlin, 1864) und die nachgelassene, von L. Erk herausgegebene Arbeit »Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert« (Leipzig, 1871). Auch praktisch hat sich L. in der Musik mit Glück versucht, wie seine Lieder mit Pianofortebegleitung und seine Chorgesänge (in verschiedenen von Pax herausgegebenen Sammlungen) beweisen. Dort treten poetische

Auffassung und noble musikalische Gestaltungsweise, hier ausserdem sehr wirksame Behandlung der Vocalmittel hervor.

Lindner, Franz, auch Lintner geschrieben, Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren 1736 zu Plinkau in Böhmen, kam, elf Jahre alt, als Discantsänger nach Schönberg in Schlesien, wurde später Schuladjunct daselbst und 1760 Organist des Klosterstifts zu Grüssau. Er starb am 12. Septbr. 1793 und hinterliess mehrere Schriften über die Orgel und deren Behandlung. Einige Sammlungen seiner Lieder mit Clavierbegleitung hat er in Leipzig erscheinen lassen.

Lindner, Friedrich, hervorragender deutscher Tonsetzer älterer Zeit, geboren um 1540 in Liegnitz, wurde früh schon Sänger in der Kapelle des Kurfürsten August von Sachsen und erhielt auf Kosten dieses Regenten eine höhere wissenschaftliche Ausbildung in Schulpforta und auf der Universität zu Leipzig. Von dort trat L. in die Dienste des Markgrafen Georg Friedrich zu Anspach, aus denen er nach zehn Jahren 1574 als Cantor an die Aegidienkirche in Nürnberg berufen wurde, in welcher Stellung er zu Anfang des 17. Jahrhunderts starb. Er veröffentlichte von seiner Composition, sowie von der anderer Meister seiner Zeit: »*Cantiones sacrae*« (2 Thle., Nürnberg, 1585 und 1588); fünfstimmige Messen (Ebendas., 1591); »*Gemma musicalis*«, enthaltend 64 theils eigene, theils fremde italienische Madrigale (3 Thle., Ebendas., 1588 bis 1590); »*Corollarium cantionum sacrarum* 5, 6, 7, 8 *et plur. vocum etc.*«, in welchem sich neben eigenen ebenfalls meist Gesänge italienischer Meister befinden (Ebendas., 1590); »*Magnificat beatissimae deiparaeque virginis Mariae canticum* 5 *et* 4 *vocibus secundum* 8 *vulgares musicae modulos a diversis nostrae aetatis musicis compositum et in luce editum*« (Ebendas., 1585). Mehrere von L.'s Werken befinden sich auf der Ritterakademie zu Liegnitz, die »*Gemma musicalis*« in der Bibliothek des Königs von Sachsen in Dresden.

Lindner, Friedrich, tüchtiger deutscher Violinist und Clarinettist, wie Musiker überhaupt, geboren am 5. Juli 1798 zu Dessau, lernte schon mit fünf Jahren Violine spielen, genoss später Möser's Unterricht in Berlin und erhielt, da er zugleich die Clarinette fertig blies, 1815 als Clarinettist Anstellung in der dortigen königl. Kapelle. Im J. 1817 wurde er als herzogl. Kammermusicus in seine Vaterstadt Dessau berufen, 1827 zum Concertmeister ernannt und starb am 1. Aug. 1846 zu Dessau. Obwohl er die Composition erst 1821 und zwar bei Friedr. Schneider zu studiren anfing, hat er doch manches Gelungene, als zahlreiche Violinsachen verschiedenster Art, Ouverturen, Concerte für mehrere Instrumente, Quintette für Blasinstrumente, Duos, Festtänze, Polonaisen, ein- und mehrstimmige Gesänge u. s. w., geliefert. — Sein Sohn Roderich August L., geboren am 29. Octbr. 1820 zu Dessau, war im Violoncellospiel ein Schüler Drechler's und in der Composition der Schneider's. Schon 1837 wurde er als Violoncellist in der königl. Kapelle zu Hannover angestellt. Ein angenehmes Compositionstalent hat er in zahlreichen Liedern und Gesängen, sowie in Concert- und Salonstücken für Violoncello an den Tag gelegt, die auch meist im Druck erschienen sind.

Lindner, Johann Joseph Friedrich, vorzüglicher deutscher Flötenvirtuose, geboren um 1730 zu Weickersheim in Franken, ward nach dem frühen Tode seines Vaters von seinem berühmten Oheim Pisendel erzogen und auch musikalisch ausgebildet. Da er vorwiegende Neigung zur Flöte zeigte, so wurde er dem Meister Quantz in Berlin übergeben, dessen bester Schüler er geworden ist. Im J. 1750 erhielt L. Anstellung in der Berliner königl. Kapelle, der er 1789 noch angehörte. Er soll 1790 in Berlin gestorben sein.

Lindpaintner, Peter (Joseph) **von,** bedeutender deutscher Instrumental- und Operncomponist und vorzüglicher Dirigent, geboren am 8. Decbr. 1791 zu Coblenz, wo sein Vater, Jacob L., ein Schüler Righini's, als Tenorsänger am Hofe des Kurfürsten Clemens Wenceslaus von Trier angestellt war. Nach der Säcularisation durch die Franzosen folgte er seinem Vater 1796 nach

Augsburg, wo er nun bis in sein 16. Jahr das katholische Gymnasium besuchte. Für die Musik, die er als Nebenstudium unter Leitung des Musikdirektors Plödterl (Violine) und des Domkapellmeisters Witzka (Clavierspiel und Generalbass) trieb, zeigte er indess bald so viel Neigung und Talent, dass ihn der ebenfalls nach Augsburg übersiedelte Kurfürst den medicinischen Studien, für die L. von seinem Vater bestimmt war, abwendig machte und ihn auf seine Kosten behufs höherer Ausbildung in der Musik nach München gehen liess, wo L. seine Studien in der Composition bei P. von Winter, einem ausgezeichneten Musiker, aber ungenügenden Lehrer, aufnahm. Dort schrieb er seine erste Oper »Demophoon«, eine Messe und ein *Te deum*, welche Werke 1811 unter Beifall in München zur Aufführung gelangten. Eben war L. im Begriff, durch Vermittelung seines fürstlichen Gönners nach Italien zu gehen, als diesen ihm im J. 1812 der Tod entriss. Er nahm nun die ihm angetragene Stelle eines Musikdirektors am neu errichteten Hoftheater am Isarthor in München an, und wohl hätte der Antritt einer solchen Stellung mit 21 Jahren, sowie der fortgesetzte Beifall, den seine leichteingänglichen, aber oberflächlichen Compositionen fanden, sehr verführerisch auf ihn wirken können, wenn nicht die ernste Mahnung eines älteren kunsterfahrenen Freundes ihm zur guten Stunde gekommen wäre. Nach der glänzenden Aufnahme einer Ouverture von ihm trat derselbe dem jungen Künstler mit scharfem, rücksichtslosem Tadel entgegen, und mit so gutem Erfolg, dass dieser in sich ging und mit festem Muthe und dem beharrlichsten Fleisse unter des tüchtigen Contrapunktisten Joseph Grätz's Leitung die Lücken seines Kunstwissens ausfüllte. Seine Stelle in München behielt er bis 1819, wo er einem Rufe als königl. Kapellmeister in Stuttgart folgte. Dort wirkte er, mehrere Anträge nach auswärts ablehnend, in geräuschloser Emsigkeit als Dirigent der Oper und der grossen Abonnementsconcerte, sowie als Componist bis an seinen Tod, der am 21. Aug. 1856 während eines Sommeraufenthalts zu Nonnenhorn am Bodensee erfolgte. Bei Gelegenheit seines 25jährigen Dienstjubiläums war ihm der Orden der würtembergischen Krone verliehen worden, mit welchem der Adelstitel verbunden ist. Ein Jahr vor seinem Tode war er in London gewesen, hatte die Concerte der philharmonischen Gesellschaft dirigirt und in denselben eine Reihe seiner Compositionen mit bedeutendem Erfolge aufgeführt.

Ist L. auch, was Kraft und Originalität der Erfindung, Tiefe der Wissenschaft betrifft, den Ersten und Höchsten der Tonkunst nicht beizuzählen, so war er doch jedenfalls auf allen musikalischen Gebieten eines der fruchtbarsten, leicht schaffenden Talente und überhaupt einer der gewandtesten, praktischen Musiker. Unbestreitbar sind vor Allem seine Verdienste um die Instrumentalmusik. Nicht nur wurde die von ihm geleitete Hofkapelle unter den trefflichsten Orchestern Deutschlands aufgeführt, sondern er hat auch dem Instrumentspiele wahren Vorschub geleistet dadurch, dass er ausübende Künstler mit Compositionen versorgte, die, als für den Concertvortrag berechnet, zwar überhaupt einen nur untergeordneten Rang anzusprechen, aber doch weit mehr künstlerischen Kern und schön gerundete Form haben, als an gewöhnlichen Virtuosencompositionen, namentlich für die in dieser Hinsicht von den Componisten noch immer stiefmütterlich genug behandelten Blasinstrumente, zu rühmen ist. Er hat Sinfonien, Ouverturen, Entr'acte, Concerte, Fantasien, Variationen, Romanzen, Potpourris, Trios und Quartette für verschiedene Instrumente und auch Claviersachen geschrieben, die nicht durch Grossartigkeit und Gewicht des Gedankens, desto mehr durch ausgebildete Form, Klarheit und Fluss der Ausführung und durch reizvolle, musterhafte Instrumentation sich hervorthun. L. war ein produktives Talent, das aus dem reichen Schatze des Vorhandenen neue Formen und Combinationen zusammenstellte, ohne den Stoff selbst wesentlich zu mehren, oder der Kunst neue Bahnen zu erschliessen. Daher ist es erklärlich, wenn von der grossen Zahl seiner Werke, die in den näheren Bezirken seines Wirkens allgemein bekannt wurden, nur wenige (die

Faustmusik, das Lied »Die Fahnenwacht« u. s. w.) eine weitere Verbreitung, namentlich im nördlichen Deutschland, fanden. Es gilt dies besonders von seinen Opern, deren er 26 einaktige und zwei dreiaktige schrieb, von seinen drei Ballets (»Joco, der brasilianische Affe«, »Der Geistersohn«), von seinen Melodramen und Oratorien, fünf an der Zahl (»Abraham«, »Der Jüngling von Nain« u. s. w.). Seine Opern heissen: »Timantes« (der umgearbeitete »Demophoon«), »Die Pflegekinder«, »Der blinde Gärtner«, »Die Prinzessin von Cacambo«, »Die Sternenkönigin«, »Kunstsinn und Liebe«, »Hans Max Giesbrecht«, »Pervonte oder die Wünsche«, »Das Rosenmädchen«, »Sulmona«, »Der Bergkönig«, »Der Vampyr«, »Die Amazone«, »Die Bürgschaft«, »Die Macht des Liedes«, »Die Genueserin« (sehr erfolgreich zuerst in Wien gegeben), »Die Sicilianische Vesper«, »Lichtenstein«, »Giulia oder die Corsen«, »Libella« (letztere nicht aufgeführt). Ferner sind noch Gelegenheitscantaten, über 50 einstimmige Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung, Männerchöre und einige Gesangkanons zu nennen. Auch verschiedene kirchliche Werke, als sechs Messen, Te deen, Psalme, Trauergesänge, ein *Stabat mater*, das Vaterunser von Mahlmann u. s. w. und eine Instrumentation zu Händel's Oratorium »Judas Maccabäus« hat er geschrieben, die aber vorzugsweise in seine frühere Lebensepoche fallen und ohne grösseren Belang sind.

Lindsey, Charles, englischer Musikgelehrter, wirkte um 1780 als Professor der Musik in London. Er ist der Verfasser der Schrift »*A scheme shewing the distance of intervals*«, die sich in Broderip's Catalog von 1799 aufgeführt findet.

Ling, William, englischer Flötist und Clavierspieler, lebte um 1790 als Musiklehrer in London und liess damals von seiner Composition erscheinen: drei Sonaten für Clavier und Flöte op. 1, Flötenduette, Variationen für Clavier und einen der Loyal Association in London gewidmeten grossen Marsch.

Lingke, Georg Friedrich, deutscher Musikgelehrter, war kurfürstl. sächsicher Bergrath in Dresden und wurde 1742 Mitglied der Mitzler'schen musikalischen Gesellschaft, welcher er 1744 eine Intervalltabelle einreichte, die sehr anerkannt wurde. Seine 1766 veröffentlichte Schrift: »Die Sitze der musikalischen Hauptsätze in einer harten und weichen Tonart« veranlasste einen interessanten, lange fortgeführten Meinungsstreit, welchem er gewissermaassen als sein letztes Wort 1779 die Schrift »Kurze Musiklehre, in welcher nicht allein die Verwandtschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt und mit praktischen Beispielen erläutert werden« folgen liess. Um 1780 entsagte er dem Bergwesen und zog sich in das Privatleben nach Weissenfels zurück.

Lingke, Johann Theodor, der Erfinder der Stahlharmonica, von ihm Stahlspiel genannt, war am 20. Novbr. 1720 in Torgau geboren, in welcher Stadt er auch als Magister und Superintendent wirkte und als Mann von vielseitigen gründlichen Kenntnissen hochgeschätzt war. Im J. 1795 feierte er noch sein Amtsjubiläum und starb am 10. April 1802 zu Torgau.

Lingualregister (von dem latein. *lingua* d. i. Zunge abgeleitet) ist die veraltete Bezeichnung für Zungenstimme (s. d.). W.

Linie (latein. und italien.: *linea;* französ.: *ligne;* engl.: *line*) bezeichnet in der Mathematik die Ausdehnung in die Länge ohne Breite und Dicke; die L.n sind entweder gerade oder krumm. Die Musik bedient sich der ersteren zur Aufzeichnung der Noten und genauen Bestimmung ihrer Tonhöhe (oder Tiefe). Man hat deren, parallel über einander laufend, gegenwärtig noch fünf (ehedem drei oder vier, für die Laute aber sechs), welche in ihrer Zusammenfassung gewöhnlich das Linien- auch Notensystem, Notenplan oder Musikleiter (letzterer Ausdruck von Petri eingeführt), oder auch kurzweg System (s. d.) genannt werden. Der italienische Ausdruck für dieses System ist *scala*, der französische *echelle musicale*, der englische *stave*.

Linienzieher oder Rastral (vom latein. *rastrum* d. i. Harke; französ.: *patte à régler*), ein aus Messingblech in fünf an einander gereihete Schnäbel

zusammengebogenes und an einem hölzernen Griff befestigtes Werkzeug, mit welchem die Liniensysteme gezogen werden.

Linike oder Linigke, Johann Georg, auch Linicke geschrieben, ein nicht unbedeutender Violinist, Componist und Dirigent, trat 1696 als Kammermusicus in die kurfürstl. Kapelle in Berlin ein und machte bei Joh. Theile, der sich 1701 am Hofe der Königin Sophie Charlotte befand, höhere Musikstudien. Theile schätzte ihn sehr und liess L. auch als seinen Stellvertreter in der Direktion fungiren, wenn er selbst krank oder sonstwie verhindert war. Als 1713 mit dem Regierungsantritt König Friedrich Wilhelm's I. die Hofkapelle entlassen wurde, erhielt L. einen Ruf als Concertmeister an den herzogl. Hof in Weissenfels. Von dort aus unternahm er später mit Genehmigung des Herzogs eine Reise nach England, woselbst er drei Jahre lang verweilte und durch Concertgeben viel Geld erwarb. In Weissenfels blieb er darnach nicht mehr lange, denn um 1725 war er als Concertmeister im Opernorchester zu Hamburg angestellt. Spätere Nachrichten über ihn fehlen. Von seinen Compositionen nennt man: sechs Sinfonien, zwei Sonaten, einen musikalischen Prolog, 1725 in Hamburg aufgeführt, ebenso wie ein Festspiel »Wettstreit der Poesie, Musik und Malerei« und die Recitative zur Oper »Julius Cäsar« von Händel, übersetzt von Lediard, gleichfalls für das Hamburger Theater bestimmt.

Link, Friedrich, tüchtiger praktischer Tonkünstler und Componist, geboren am 1. Decbr. 1841 zu Obernhain in Nassau, erhielt von seinem siebenten Jahre an von seinem Vater, dem Ortsorganisten, Unterricht, zuerst im Clavierspiel, dann im Violinspiel und in der Theorie. Schon in seinem zehnten Jahre vermochte er seinen Vater im Kirchendienst zu vertreten. Von 1857 bis 1860 bildete sich L. auf dem evangelischen Seminar zu Usingen zum Schullehrer und war über vier Jahre lang als solcher thätig. Von unbezwinglicher Neigung zur Musik jedoch getrieben, bezog er Ostern 1865 das Conservatorium zu Leipzig, wo er unter Moscheles, Reinecke und Wenzel Clavier-, unter Richter Orgelspiel, unter Hauptmann, Reinecke und Richter Harmonielehre und Composition studirte und ausserdem noch Unterricht im Violin- und Violoncellospiel nahm. Schon im Herbst 1866 wurde er mit ehrenvollen Zeugnissen entlassen und erhielt sofort die Musiklehrer- und Organistenstelle am Lehrerseminar zu Wettingen in der Schweiz, welche er noch gegenwärtig inne hat. Von seinen Compositionen veröffentlichte er Sachen für Pianoforte, für Violoncello, Gesänge und Lieder, welche den gewandten, satzfesten Musiker bekunden.

Linke, Joseph, auch Lincke geschrieben, deutscher Violoncellovirtuose und Componist, geboren am 8. Juni 1784 zu Trachenberg in Schlesien, erlernte bei seinem Vater, einem fürstl. hatzfeld'schen Beamten, und nach dessen frühem Tode bei Oswald Clavier- und Violinspiel. Mit zwölf Jahren kam L. als Sängerknabe zu den Dominikanern in Breslau und musste bei den Aufführungen häufig auch als Violinist mitwirken, wogegen er von dem trefflichen Organisten Hanisch im Orgelspiel und im Generalbass unterrichtet wurde. Reissende Fortschritte aber machte L. auf dem Violoncello, dem er sich unter Lose und Flemming widmete, und als der Erstere das Theaterorchester, welchem C. M. v. Weber gerade vorstand, verliess, erhielt L. die erste Violoncellistenstelle. Im J. 1808 begab sich L. nach Wien und trat bald darauf in die Hauskapelle des Fürsten Rasumowsky ein. Hier kam er auch in Verbindung mit Beethoven, und wie er für den Meister schwärmerische Verehrung, so gewann Beethoven für ihn aufrichtige Hochschätzung. Nach achtjährigem Aufenthalte in Wien nahm L. einen Ruf als Kammervirtuose der Gräfin Erdödy-Niczky an, der ihn zwei Jahre lang nach Croatien führte. Seit 1818 wieder in Wien, wurde er zuerst Soloviolloncellist im Orchester des Theaters an der Wien, dann nach dreizehn Jahren im Hofopernorchester als Merk's College. Am 26. März 1837 starb er in Wien, berühmt auch als Quartettspieler im Verein mit Schuppanzigh und Weiss. Componirt für sein Instrument und veröffentlicht hat er Concerte, Capricen, Variationen, Fantasien, Rondos und Polonaisen.

Linley, Thomas, verdienter englischer Componist, geboren 1735 in der Grafschaft Glocester, erlernte bei seinem Vater das Zimmermannshandwerk, als er, auf dem Schlosse des Herzogs von Bedford in Bodmiston einst arbeitend, den Organisten Chilcot singen und Clavier spielen hörte und diesen bewog, ihn in Bath als Schüler anzunehmen. Um 1768 vollendete L. seine musikalische Ausbildung in der Harmonielehre und im Contrapunkt bei dem Neapolitaner Paradisi. Hierauf liess er sich in Bath als Gesang- und Musiklehrer nieder, verheirathete sich und hatte zwölf Kinder, von denen zwei Söhne (s. weiter unten) und zwei Töchter sich besonders auszeichneten. Die eine der letzteren, eine unter dem Namen »die Jungfrau von Bath« berühmte Schönheit, wurde mit 16 Jahren die Frau des grossen Sheridan. Im J. 1775 reiste L. nach London, liess im Coventgarden-Theater sein Opern-Pasticcio »*The duenna*« aufführen und sah sich durch den Erfolg desselben veranlasst, bleibenden Aufenthalt in der englischen Hauptstadt zu nehmen. Im April 1776 gab er in demselben Theater ein mit Gesang untermischtes Melodrama und übernahm in demselben Jahre gemeinschaftlich mit Sheridan für 35,000 Pfd. Sterling die Direktion des Drurylane-Theaters. Ueber 15 Jahre lang wirkte er noch an demselben mit hervorragendem Geschick als Musikdirigent und Componist und starb am 19. Novbr. 1795 zu London. Gross ist die Zahl von Opern, Melodramen und Pantomimen, welche L. componirt hat, z. B. »*The carneval of Venice*«, »*The beggar*«, »*Selima and Azor*«, *The spanish maid*«, »*Robinson Crusoë*«, »*Tom Jones*«, »*Love in the east*« u. s. w. Die Melodien L.'s waren meistentheils sehr anmuthig und von zarter Melancholie; als Muster dieser Art gelten sechs seiner im Druck erschienenen Elegieen. Ebenso gerühmt wird eine Sammlung seiner Glees, Gesänge, Madrigale, Elegieen und Cantaten in zwei Bänden, welche nach seinem Tode herausgegeben worden war. — Seine oben erwähnten beiden Söhne waren:

Linley, Thomas, der älteste, geboren 1756 zu Bath, liess sich, vom Vater unterrichtet, schon in seinem achten Jahre mit einem Violinconcert öffentlich hören. Seine reissenden Fortschritte bestimmten seinen Vater, ihn zu weiterer Ausbildung zum Dr. Boyce nach London und 1770 nach Florenz zu schicken, wo er unter Nardini, der ihn sehr lieb gewann, die höheren Violinstudien vollendete und mit seinem Altersgenossen Mozart innige Freundschaft schloss. Nach Bath 1772 zurückgekehrt, liess er sich sehr erfolgreich in den von seinem Vater dirigirten Musikaufführungen hören und componirte fleissig. Schon 1773 wurde ein grosses Anthem von ihm mit Orchester: »*Let God arise*« in der Kathedrale zu Worcester aufgeführt. An den Opern seines Vaters in London betheiligte er sich vielfach durch Mitarbeit, brachte aber auch selbstständig die Musik zu Shakespeare's »Sturm« und desselben Dichters Ode »*The witches and fairies*« 1776 auf dem Coventgarden-Theater mit sehr bedeutendem Erfolge zur Aufführung. Englische Kritiker erklärten späterhin die letztere Arbeit eines Purcell und Mozart würdig. Ebenso componirte er ein Oratorium »*The song of Moses*«, welches im Drurylane-Theater aufgeführt wurde. Ein frühes, beklagenswerthes Ende vernichtete mit einem Schlage die enormen Hoffnungen, zu denen sein wunderbares Talent berechtigte. Erst 22 Jahre alt, ertrank er nämlich am 7. Aug. 1778 auf einer Wasserfahrt, die er mit mehreren Freunden unternommen hatte. — Sein jüngster Bruder, William L., geboren 1771 zu Bath, war für die militärische Laufbahn bestimmt, lernte aber, wie alle Kinder seines Vaters, auch Musik und war ein tüchtiger Schüler Abel's im Contrapunkt. Zuerst Adjutant des Herzogs von Kent, erhielt er 1790 durch Fox einen Verwaltungsposten in Indien, den er aber, da er das dortige Klima nicht zu ertragen vermochte, schon 1795 wieder aufgab. Er lebte hierauf in London und in Bath und componirte u. A. für das Drurylane-Theater zwei komische Opern und zwei Pantomimen. In London starb er am 6. Mai 1835. Er hinterliess viele Anthems und sonstige Kirchenstücke, die durch Aufführungen bekannt wurden. Veröffentlicht hat er vier Sammlungen seiner Glees, deren

graziöse Melodie und elegante Begleitung gerühmt wird, sowie eine sehr interessante Collection fast aller Musikstücke, die in England zu den Shakespeare'schen Dramen componirt worden sind, welche er ausserdem mit einer gediegenen Vorrede und vortrefflichen historischen Anmerkungen versah. Der Titel dieses Werkes lautet: »*Shakespeare's dramatic songs, in two volumes, consisting of all the songs, duets, trios and choruses in character, as introduced by him in his various dramas etc.*« (2 Bde., London, 1816).

Linley, Francis, blindgeborener englischer Orgelvirtuose, geboren 1774 zu Doncaster in Yorkshire, erhielt bei dem Organisten seiner Vaterstadt, Namens Miller, einen guten Musikunterricht, so dass er früh schon unter 15 Bewerbern die Organistenstelle an der Petonville-Kapelle in London davontrug. Die Heirath mit einer reichen, ebenfalls blinden Dame setzte ihn in den Stand, ein Musikaliengeschäft zu errichten, das aber sein ganzes Vermögen verschlang, so dass er in eine verzweifelte Lage gerieth und sich nach Amerika begab. Auch dort fand sein Talent grosse Anerkennung. Gleichwohl kehrte er Mitte 1790 wieder nach England zurück und starb im Octbr. 1800, erst 26 Jahre alt, zu Doncaster. Er hat gute Compositionen veröffentlicht, als: Sonaten für Clavier und Flöte, Flöten-Solos und Duette, Clavier- und Orgelsachen verschiedener Art, sowie eine Orgelschule.

Linnemann, Richard, deutscher Tonkünstler und Musikverleger von Bedeutung, machte 1866 musikalische Studien auf dem Conservatorium zu Leipzig. Im J. 1870 übernahm er käuflich das renommirte Musikverlagsgeschäft von C. F. W. Siegel (s. d.) ebendaselbst, welches er unter der alten Firma mit Geschick und Glück weiterführt und bereits ansehnlich vergrössert hat.

Linos, berühmter altgriechischer Sänger und Tonkünstler des mythischen Zeitalters, aus Theben gebürtig, dessen Leben man gewöhnlich um 1280 v. Chr. ansetzt, war der Sage nach ein Sohn des Musengottes Apollon und Lehrer des Orpheus und Herakles in der Musik. Von letzterem jedoch wurde er, weil er ihn wegen seiner Fehlgriffe dem Gespött preisgegeben, mit der Kithara erschlagen, nach Anderen von Apollon selbst, dem er sich im Kitharaspiele gleichzustellen gewagt hatte, getödtet. Die Klaggesänge auf seinen Tod wurden nach ihm Linoi genannt (auch Ailĭnoi und Oitolinoi), und weiterhin hiess jeder Trauergesang bei den Griechen Linos.

Linouwe, Heinrich von, s. Heinrich von Linouwe.

Lintant, C., französischer Violin- und Guitarrevirtuose sowie Componist, geboren 1758 zu Grenoble, kam, musikalisch gut vorbereitet, nach Paris, wo er sich von Bertheaume im Violin- und von B. Pollet im Guitarrespiel weiter ausbilden liess. Hierauf trat er als erster Violinist in das Orchester des Theaters Feydeau, gab Musikunterricht und übernahm um 1810 die Theaterdirektion in seiner Vaterstadt Grenoble, in welcher er auch am 17. März 1830 starb. Von seinen Compositionen sind ausser mehreren Sammlungen von Romanzen und Chansons mit Guitarrebegleitung, Streichquartette, Duette für zwei Violinen, andere für zwei Guitarren, ferner viele Variationen, kleine Stücke für Guitarre u. s. w. im Druck erschienen.

Lintner, s. Lindner, Franz.

Linus, latinisirt für das griechische Linos (s. d.).

Lipawski, Joseph, talentvoller Clavierspieler und Componist, geboren am 22. Febr. 1772 zu Hohenmauth in Böhmen, lernte schon mit sechs Jahren Musik, sollte aber die wissenschaftliche Laufbahn verfolgen und besuchte deshalb mehrere böhmische Gymnasien, u. A. in Königgrätz, wo ihn der Organist Haas im Orgel- und Clavierspiel weiterförderte. Das Rechtsstudium führte ihn auf die Universität in Prag, dann in Wien. Dort nahm er bei Pasterwitz, einem musikgelehrten Benedictiner, Unterricht im Tonsatz, und dies, sowie der vertraute Umgang mit Vanhall, Abt Stadler und besonders mit Mozart befestigte seinen Entschluss, sich gänzlich der Musik zu widmen. Während zwei Jahren fungirte er als Claviermeister im Hause des Grafen Teleky, welcher

ihm eine Anstellung am kaiserl. Rechnungshofe in Wien verschaffte. Seiner bedeutenden Talente wegen sehr geschätzt, starb er schon am 7. Jan. 1810 zu Wien. Drei Opern von ihm (»Der gebesserte Hausteufel«, »Die Nymphen der Silberquelle« u. s. w.) sind auf mehreren deutschen Bühnen mit Erfolg gegeben worden. Sonst kennt man von ihm fünf Clavier-Sonaten (auch mit Violine), Trios, Fugen, Rondos, viele Variationen, Fantasien, Tänze u. s. w.

Lipinski, Karl Joseph, einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen der jüngsten Vergangenheit, wurde zu Radzyn, einem Städtchen in der Wojwodschaft Podlachien (Ziemia Lukowska) im heutigen russischen Königreich Polen (Gouvernement Lublin) geboren. Ueber das Datum seiner Geburt sind zwei abweichende Angaben vorhanden: im amtlichen Taufschein nämlich wird der 30. Octbr. 1790 genannt, während nach glaubwürdigen Familiennachrichten der Geburtstag des Meisters auf den 4. Novbr. desselben Jahres fallen soll. Frühzeitig schon begannen sich die Schwingen von L.'s grosser Musikbegabung zu regen. Nichtsdestoweniger wurde ein geregelter Unterricht erst im siebenten Lebensjahre aufgenommen. Der Knabe lernte zuerst dasjenige Instrument, auf welchem er später so Ausserordentliches und in seiner Weise Unerreichtes leistete: die Violine, und zwar unter Leitung seines Vaters. Dieser war zwar nur Naturalist, aber doch so erfahren und bewandert in musikalischen Dingen, dass die adlichen Herrschaften, in deren Dienst er als Güterbevollmächtigter stand, ihn mit der Bildung und Einrichtung ihrer Privatkapellen betrauten. — Der junge L. machte auf der Violine so schnelle und überraschende Fortschritte, dass er den Händen seines väterlichen Lehrmeisters bald entwuchs und sich demnächst lediglich auf ein rein autodidaktisches Studium angewiesen sah. Unter diesen Verhältnissen kam sein zehntes Lebensjahr heran, als er plötzlich die Violine bei Seite legte und statt dessen das Violoncello zu seinem Instrumente erwählte. Bald jedoch griff er wieder zur Violine, obwohl er es auf dem Violoncello bereits so weit gebracht hatte, um mit entschiedenem Erfolge Romberg'sche Concerte bewältigen zu können. Die Zeit und Mühe aber, welche er auf das Violoncello verwandt, war keineswegs verloren. Im Gegentheil: seine linke Hand hatte dadurch eine sehr zweckmässige technische Ausbildung und Festigkeit erlangt, ebenso wie die Bogenführung an Kraft und Energie nothwendig dabei gewinnen musste. L. verdankte daher wohl, wie er auch selbst glaubt, die bewundernswerthe Grösse, Breite und Fülle seines Violintones dem Umstande, eine Zeit lang Violoncello gespielt zu haben, womit indessen keineswegs gesagt sein soll, dass auf diesem Wege jeder Violinist gleich glückliche Resultate erzielen dürfte.

Das Ansehen, welches L. als ausübender Künstler sich allmälig erworben hatte, bewirkte seine 1810, also im 20. Lebensjahre, erfolgende Berufung als Concertmeister an das Lemberger Theater. Er bekleidete diesen Posten bis 1812. Während dieser Zeit hatte er häufig Gelegenheit, sich öffentlich als Concertspieler hören zu lassen, und im Bewusstsein seiner jugendlichen Kraft, sowie seines eminenten Talentes unternahm er es mehrmals, an einem und demselben Abend unmittelbar nach einander sich mit Solos auf der Violine und dem Violoncello zu produciren. Später freilich wiederholte er dieses etwas gewagte Experiment nicht weiter, obschon er noch lange Zeit hindurch immer wieder einmal gelegentlich zu seinem Vergnügen Violoncello spielte, bis endlich auch dies unterblieb. — Nachdem L. zwei Jahre hindurch die Concertmeisterstelle am Lemberger Theater bekleidet hatte, trat er in die Functionen des Kapellmeisters. Als solcher hatte er Gelegenheit, eine in Anbetracht seiner früheren Verhältnisse gesteigerte künstlerische Thätigkeit zu entwickeln. Alle vorzüglichen neuen deutschen, französischen und italienischen Opern der damaligen Zeit wurden von ihm mit unermüdlichem Eifer einstudirt und aufgeführt. Dies war mit Schwierigkeiten verbunden, aus denen der höchst strebsame, unaufhaltsam vorwärts drängende Künstler indess einen nicht geringen Vortheil zog. Da L. nämlich nicht Clavier spielte, jenes Instrument, welches

für einen Dirigenten beim Einstudiren als zweckmässigstes Surrogat des Orchesters dient, so war er gezwungen, die Proben mit der Violine zu halten. Dieser Umstand gab ihm Veranlassung, doppelstimmig zu accompagniren, abgesehen davon, dass er sich öfters genöthigt sah, den Eintritt der Singstimmen nebenher zu markiren. Hiernach kann es nicht zweifelhaft sein, dass L. seine Fähigkeit und Fertigkeit im doppelgriffigen Spiele auf der Violine während der Ausübung des Kapellmeisteramtes wesentlich ausbildete und erhöhte. Und in der That ist L.'s Kunstfertigkeit in Doppelgriffen aller Art bekanntermaassen immer eine ausserordentliche gewesen. Neben seiner anstrengenden amtlichen Thätigkeit als Kapellmeister fand L. noch hinreichende Muse, um vielfach selbstschöpferisch sich zu versuchen. So componirte er Soli für sein Instrument, Ouverturen, Operetten und manches Andere noch. Auch seine intellectuelle Fortbildung, zu welcher sein Vater schon frühzeitig einen gediegenen festen Grund, namentlich durch Erlernung mehrerer Sprachen, hatte legen lassen, versäumte er nicht, wie denn diesen Künstler von jeher ein unablässiges Streben zur allseitigen Erkenntniss der Dinge in den verschiedenen Bereichen des Wissens auszeichnete, wodurch er sich natürlich wiederum fähiger für das tiefere Verständniss und die erfolgreichere Ausübung seiner Kunst machte und jüngeren Künstlern zum Muster dienen konnte.

Im J. 1814 gab L. seine Stellung als Dirigent am Lemberger Theater auf, um sich desto ungestörter und rückhaltloser mit ganzer Kraft seinen Privatstudien, sowohl hinsichtlich des Violinspieles, als auch der Composition, hingeben zu können. So kam das Jahr 1817 heran, in welchem die Kunde von Paganini's aufsteigendem Stern aus Italien nach Deutschland, überhaupt nach dem nördlichen Europa herüberscholl. Die Wunder, welche die Zeitungen von den Leistungen dieses seltenen Kunstphänomens mittheilten, zu sehen und zu hören, liess es L. keine Ruhe. Sogleich beschloss er, sich auf den Weg nach Italien zu machen, um den Gepriesenen aufzusuchen und wenn möglich, von ihm zu profitiren. In Mailand angelangt, erfuhr L., dass Paginini in Piacenza sei. In letzterer Stadt traf er gerade zu einem Concerte des italienischen Violinmeisters ein. Beim ersten Adagio, welches Paganini spielte, verhielt das anwesende Publikum sich still; L. war der Einzige, welcher seinen Beifall zu erkennen gab. Hierdurch die Neugierde seiner Nachbarn erregend, und von mehreren Seiten angesprochen, äusserte L., dass er selbst Künstler und weither aus dem Norden gekommen sei, um Paganini zu hören. Diese Kundgebung mochte den Landsleuten des grossen Virtuosen schmeicheln, denn einige derselben führten den Fremdling nach Beendigung des Concerts auf das Orchester und stellten ihn dem eben Gefeierten vor. Des folgenden Tages machten beide Künstler nähere Bekanntschaft, und nachdem Paganini den fremden Meister gehört, musicirte er nicht allein täglich mit ihm, sondern spielte auch in zweien seiner Concerte, am 17. und 30. April 1818, mit ihm zusammen zwei Concertduos von Pleyl und Kreutzer, eine Thatsache, die beide Künstler ehrt und nicht wenig dazu beigetragen haben mag, dass L. nach erfolgter Rückkehr in die Heimath überall mit dem Enthusiasmus empfangen wurde, der seinen ausserordentlichen Leistungen gebührte.

Wie sehr sich übrigens Paganini durch L. angezogen fühlte, geht daraus hervor, dass dem letzteren Meister von dem ersteren der förmliche Antrag gemacht wurde, mit ihm vereint eine Kunstreise durch ganz Italien anzutreten. L. fand sich indess veranlasst, hiervon abzusehen, indem dergleichen einerseits nicht mit seinen Plänen für die Zukunft vereinbar war, andererseits aber die Sehnsucht nach seiner Familie ihn zurücktrieb. Er trat seinen Rückweg Ende 1818 über Triest an. Hier erhielt er Kunde von der Existenz eines alten, und wie L. versicherte, des einzigen zu jener Zeit noch lebenden Schülers Tartini's. Es war ein gewisser Dr. jur. Mazzurana. L., wie schon bemerkt, immer bereit, zu lernen und seine Anschauungen zu bereichern und zu erweitern, suchte diesen Mann sofort auf, in der Hoffnung, einige traditionelle

Mittheilungen über Tartini's Violinspiel von ihm zu erhalten. Er fand in ihm einen etwa neunzigjährigen, für sein hohes Alter aber noch rüstigen Greis von colossaler Körpergrösse. Nachdem L. sein Anliegen vorgebracht, erwiderte Mazzurana, er sei zu alt, um ihm Etwas vorzuspielen. Dagegen schlug er dem Gaste vor, eine Sonate von Tartini vorzutragen, er werde dann wenigstens versuchen, ihm auf indirekte Weise begreiflich zu machen, in welchem Geiste Tartini seine Compositionen habe executirt wissen wollen. L. spielte; seine Vortragsweise behagte jedoch dem alten Mazzurana nicht, welcher mit der ganzen Freimüthigkeit und Derbheit eines alten ehrlichen Mannes aussprach, dass L. keinen Begriff davon habe, wie man Tartini's Compositionen spielen müsse. Indessen wolle er versuchen, ob und in wie weit er einem Dritten auf die richtige Spur zu verhelfen vermöge, da er selbst nun einmal nicht mehr im Stande sei, die Violine zu handhaben. Der Alte schaffte hierauf ein Notenheft herbei, in welchem sich mehrere Tartini'sche Sonaten mit unterlegten Textesworten befanden. »Lesen sie den Text«, nahm der seltsame Mann das Wort, »lesen Sie ihn ein paar Mal hintereinander laut und mit declamatorischer Betonung vor, und dann spielen Sie die Musik«. L. that, wie ihm geheissen. Das untergelegte Gedicht war voll tiefer Empfindung, und L. fühlte sich tief ergriffen davon. Unbewusst beeinflusst und gehoben von der in sich aufgenommenen Poesie, spielte er so, dass Mazzurana am Schlusse seinen Beifall zu erkennen gab. Seit dieser Zeit war L., wie er selbst versichert, stets darauf bedacht, die Kunstwerke, deren Ausführung er sich unterzog, poetisch zu erfassen und demgemäss in der Wiedergabe zu beleben, und die Annahme dürfte wohl berechtigt sein, dass der geniale Künstler diesem Umstande die eigenthümliche, charaktervolle Art und Weise der Reproduction mit verdankt, welche beispielsweise seine geist- und stylvolle Ausführung Beethoven'scher Compositionen so sehr ausgezeichnet hat.

Nachdem L. wiederum einige Zeit in Lemberg zugebracht, begab er sich auf Kunstreisen. Namentlich ist eine Reise während des Jahres 1821 in Deutschland, sowie eine andere in Russland 1825 zu erwähnen. Ueberall erntete er ungetheilten Ruhm, und sein Name schwang sich zu immer höherer Geltung und Bedeutung für die Kunstwelt empor. Im J. 1829 traf L. durch Zufall zum zweiten Male mit Paganini zusammen. Er reiste nämlich nach Warschau, um dort zu concertiren, und war überrascht, dem Meister hier zu begegnen. Doch war dieses Zusammentreffen beider Künstler kein so erfreuliches, wie das erste. Es bildeten sich zwei Parteien, welche in leidenschaftlichen Kampf geriethen; doch liess sich L. nicht beirren, sondern gab zu gleicher Zeit mit Paganini Concerte, die entschiedenen Erfolg hatten. Bis zum J. 1835 verweilte L. wiederum in Lemberg, mit allem Eifer seinen Studien lebend. Alsdann trat er eine grössere Kunstreise an, die ihn nach Deutschland, Frankreich und England führte, in welchen Ländern er neue Triumphe feierte. Im Herbst 1836 kehrte er über Leipzig in seine Heimath zurück, von wo aus er demnächst in verschiedenen Zwischenräumen Concertreisen durch Russland und Oesterreich machte. Im J. 1839 erhielt er die ehrenvolle Berufung als königl. sächsischer erster Concertmeister, als welcher er am 1. Juli desselben Jahres verpflichtet wurde. Mit ganzer Hingebung widmete er sich den Pflichten seiner einflussreichen Stellung, und namentlich das Streichquartett der königl. Kapelle, welches seiner besonderen Fürsorge anvertraut wurde, verdankte seinen Bemühungen eine gedeihliche Reorganisation. Seine unbezweifelte Autorität als Geiger, seine Kunstbildung als Musiker, seine Gewissenhaftigkeit im Dienst und sein humaner edler Sinn unterstützten ihn in der langjährigen ausgezeichneten und ruhmvoll wirkenden Ausführung seines Amtes, Verdienste, welche auch stets in ehrendster Weise anerkannt wurden. Anfang des Jahres 1861 trat der Meister in den wohlverdienten Ruhestand und zog sich bald auf sein bei Lemberg gelegenes Gut Urlow zurück, wo er am 16. Decbr. 1861 Abends 8 Uhr, fast ohne bettlägerig gewesen zu sein, an plötzlicher Lungenlähmung

verschied. — L. gehörte zu den seltenen Künstlernaturen, die in strenger, keuscher Bewahrung ihrer Originalität unablässig nach dem Ideale der Kunst ringen. Ihm war die Kunsttechnik lediglich das Mittel zum Zweck, der Geist der Sache aber das Endziel aller Bestrebungen. Seine künstlerische Richtung, sein Geschmack waren streng classisch. Sein Spiel hat in Erstaunen gesetzt durch die kühne Besiegung der grössten Schwierigkeiten, sowie durch die Grösse, Breite und Gewalt, durch reichstes Colorit seines Tones; aber dies nicht allein: er hat auch — und das ist die Hauptsache — erwärmt, entzündet und begeistert durch Adel und Tiefe des Gemüths, durch warme, intensive Empfindung und energische Leidenschaft, durch poetische Durchdringung und Belebung, durch eigenthümlichen, imponirenden Charakter und endlich durch künstlerische und plastische Gestaltungskraft. Sein Ausdruck war wahrhaft productiv und erhob sich mit männlicher Kraft zu dramatischer und geistig zwingender Macht. Im Quartettvortrage war er ein unerreichter classischer Meister, und seine geniale Wiedergabe Beethoven'scher Tondichtungen und Haydn'scher Adagios wird denen, die ihn hörten, unvergesslich bleiben. Und es ist sehr bezeichnend für diesen ausserordentlichen Künstler, dass er den Hörer bei seinen Leistungen das »Violinspiel« vergessen machen konnte — eine Eigenschaft, die von allen grossen Geistern dieses Jahrhunderts nur noch Paganini nachgerühmt wird. Die mannigfachen Compositionen, welche L. im Laufe der Zeit veröffentlicht hat, sind von bedeutendem Werthe für die Literatur der Violine, nicht blos in artistischer, sondern auch in pädagogischer Hinsicht. Das ist allgemein anerkannt. Namhaft gemacht seien blos seine drei Violinconcerte mit Orchesterbegleitung, sowie seine Phantasien und Variationen, unter den letzteren die höchst charaktervollen in *G-moll*. Auszeichnungen wurden dem Meister in seinem reich bewegten Leben, wie selbstverständlich, vielfach zu Theil. Es genüge jedoch anzuführen, dass er im J. 1838 durch Decret zum ersten Violinisten des kaiserl. russischen Hofes, sowie im J. 1854 zum Ritter des königl. sächsischen Albrechtsordens ernannt wurde. — (Vorstehender Artikel von J. von Wasielewsky ist mit einigen Kürzungen unter Bewilligung des Herrn Verfassers dem »Dresdener Journal« (1862 No. 6) entnommen. Damit sind mehrere Unrichtigkeiten beseitigt, welche Fétis in seiner »*Biographie universelle*« über L. gebracht hat, insbesondere die falsche Behauptung, der Meister habe mit Paganini nicht öffentlich gespielt. Uns haben seiner Zeit die gedruckten Programme der betreffenden Concerte vorgelegen.) M. F.

Lipowski, Thaddäus Ferdinand, vortrefflicher Mathematiker und tüchtiger Musiker, geboren am 28. Decbr. 1738 zu St. Martin in Baiern, studirte zu Passau, hierauf in Salzburg Philosophie, Mathematik und die Rechte. In letzterer Stadt nahm er zugleich bei Leopold Mozart Unterricht im Violinspiel, in der Harmonielehre und im Contrapunkt. Die lateinische Oper, welche 1759 die Salzburger Studenten zum Geburtstage des Erzbischofs aufführten: »*Musae in Parnasso salisburgensi*«, war von ihm componirt. Im folgenden Jahre vollendete er seine Rechtsstudien in Ingolstadt und ging dann nach München, von wo ihn die Regierung 1763 als Justizrath nach Weisensteig versetzte. Dort war er neben seinen Amtsgeschäften fleissig mit Componiren beschäftigt und lieferte u. a. allerlei Kirchenmusik für das Domherrn-Stift daselbst. Der Kurfürst Maximilian III. hörte ihn in München ein Violinconcert spielen und ernannte ihn zum Hofrath und Brauamts-Administrator. Noch ehe aber L. diese Aemter übernehmen konnte, fiel er in ein Nervenfieber und starb am 18. März 1767. Ein von ihm kurz vor seiner Krankheit componirtes Requiem gelangte an seinem Todestage zur Aufführung. — Sein Sohn, Felix Joseph L., geboren 1765 zu Weisensteig, war in verschiedenen Fächern als Schriftsteller thätig und gab u. a. ein »Bairisches Musiklexicon« (München, 1811) heraus, welches manches Verdienstliche enthält.

Lipparino, Guglielmo, italienischer Augustinermönch und Componist,

geboren zu Bologna, war Anfangs des 17. Jahrhunderts Domkapellmeister zu Como und hat von 1609 an bis etwa 1639 von seiner Composition veröffentlicht: acht- und neunstimmige Messen mit einem *Te deum*, fünfstimmige Madrigale (Venedig, 1614), Motetten (Ebendas., 1635), achtstimmige Psalme (Ebendas., 1637), Concerte und Litaneien zu 1, 2, 3 bis zu 8 Stimmen.

Lippe, s. Labium.

Lippert, Friedrich Karl, geschätzter deutscher Tenorsänger, geboren 1758 zu Neuburg an der Donau, erschien 1783 zuerst und zwar in Frankfurt a. M. als »Belmonte« auf der Bühne. Im J. 1788 wurde er für das königl. Nationaltheater in Berlin engagirt, wo man ihm grosse Rechte einräumte, z. B. den Musikdirektoren Frischmuth und Schulze die Tempi und Stärkegrade vorzuschreiben, die Ensemblestücke mit einzustudiren und seine Rollen selbst zu bestimmen. In Folge dessen sang er Bass- ebenso häufig wie Tenorparthien, z. B. den Almaviva in »Figaro's Hochzeit« (1790), den Don Juan (in Berlin 30 Mal), den Sarastro (1795), den Orestes in Gluck's »Iphigenia in Tauris« u. s. w. Er war auch Dichter des Singspiels »Der dreifache Liebhaber«, das jedoch nicht gefiel. Um das J. 1798 verliess er Berlin, ging hierauf an die Hofoper in Wien, dann um 1803 nach Hamburg und verschwindet seitdem vom öffentlichen Schauplatze. — Seine Gattin und Schülerin, Karoline L., geborene Werner, geboren 1775 zu Berlin, debutirte daselbst 1788, begab sich 1791 nach Hamburg, kehrte aber in demselben Jahre nach Berlin zurück und verheirathete sich 1792 mit L. Ihre Hauptrollen waren die Königin der Nacht (1794) und Donna Elvira im »Don Juan«. Um 1798 ging sie wieder nach Hamburg, kehrte aber noch einmal, 1804, zu Gastrollen nach Berlin zurück. Da sie damals Mad. Ackermann hiess, so musste ihr erster Gatte schon todt oder von ihr geschieden gewesen sein.

Lippius, Johann, deutscher Gelehrter und Musikschriftsteller, geboren am 24. Juni 1585 zu Strassburg, studirte zu Wittenberg, Jena und Giessen und starb bereits am 24. Septbr. 1612 zu Speyer, als er gerade in seine Vaterstadt zurückkehren wollte, um ein theologisches Lehramt anzutreten. Drei in Wittenberg von ihm gehaltene musikalische Disputationen veröffentlichte er unter dem Titel »*Themata musica etc.*« (Jena, 1610) und fügte denselben ein Supplement bei, betitelt: »*Themata fontem omnium errantium musicorum aperentia etc.*« (Jena, 1611). Ferner gab er heraus: »*Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae etc.*« (Strassburg, 1612). In einem philosophischen Werke von ihm »*Philosophiae verae ac sincerae etc.*« (Strassburg, 1612, und Erfurt, 1614) ist auch Einiges über Musik enthalten. Alle diese Schriften, die sich meist mit der mathematischen Theorie der Musik beschäftigen, finden sich jetzt nur äusserst selten. L. muss aber bei seinen Zeitgenossen hoch in Ansehen gestanden haben, denn seiner »*Synopsis musicae*« ist ein kleines Lobgedicht auf ihn von Calvisius angehängt.

Liques y Bardaji, Eladia, vorzügliche spanische Sängerin, geboren am 18. Febr. 1814 zu Cintrisénigo in der Provinz Navarra, war das Kind hochangesehener Eltern und erhielt schon früh einen sorgsamen Musikunterricht, da sie ausgezeichnete Anlagen, besonders für den Gesang offenbarte. Mit einer herrlichen, ausgebenden Mezzosopranstimme begabt, entwickelte sie ein tiefes Gefühl und einen im seltenen Grade edlen Ausdruck, wie denn auch ihre Fortschritte im Kunstgesange erstaunlich waren. Als sie nach Madrid kam, war Alles von ihr hingerissen, und in den Concerten und philharmonischen Cirkeln stritt man sich um ihren Besitz. Leider starb sie schon am 4. Mai 1834 zu Madrid, und ihr früher Tod wurde wie ein die ganze Bevölkerung treffender Trauerfall allgemein empfunden und beklagt.

Lira (italien.), s. Lyra.

Lira rustica, *Lira pagana* oder *Lira tedesca* (italien.), s. Leier.

Lirone (italien.), die grosse Lyra, d. i. die *Lira da gamba*, s. Lyra.

Lirou, Jean François Espic **de,** musikkundiger französischer Dilettant,

geboren 1740 zu Paris, trat unter die Musketiere der Königin und wurde Ludwigsritter. Im J. 1767 componirte er u. A. einen Marsch für sein Corps, der sich in grosser Beliebtheit bis zur Revolution erhielt. Ueberhaupt schwärmte L. für Musik und Poesie und schrieb auch mehrere Operntexte, von denen Piccini den »*Diane et Endymion*« betitelten in Musik setzte. Auch eine Harmonielehre hat man von ihm unter dem Titel: »*Explication du système de l'harmonie, pour abréger l'étude de la composition et accorder la pratique avec la théorie*« (Paris, 1785), eine oberflächliche Schrift, die aber insofern bemerkenswerth, als sie die erste in Frankreich gewesen ist, welche von dem Rameau'schen System abwich. L. starb 1806 in Paris.

Liscio (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung glatt, polirt, ohne Verzierung, ohne aufzutragen.

Liscovius, Karl Friedrich Salomon, deutscher Arzt und Physiologe, geboren am 8. Novbr. 1780 zu Leipzig, wo er sich nach vollendeten medicinischen Studien auch als Arzt ansässig machte. Er hat sich um die Theorie der menschlichen Stimme verdient gemacht, zunächst durch die Schrift: »*Dissertatio philologica sistens theoriam vocis etc.*« (Leipzig, 1814), auch deutsch unter dem Titel: »Theorie der Stimme« gleichzeitig erschienen. Im 4. Bande der »Cäcilia« findet man auch von ihm »Bemerkungen über Gottfr. Weber's physiologisch-akustische Hypothese in Betreff der menschlichen Stimme«.

Liste, Anton, deutscher Sänger, guter Clavierspieler und verdienter Componist, geboren 1774 zu Hildesheim, studirte die Musik in Wien, wo er auch mit Mozart genau bekannt war, besonders unter Albrechtsberger, und fungirte dann als Musiklehrer im Hause des Grafen Westphal. Von 1804 an lebte er in Heidelberg, dann als Musiklehrer in Zürich, wo er noch 1828 als thätiger Künstler erwähnt wird. Von seiner Composition hat er Sonaten für Clavier mit und ohne Begleitung, Variationen, Fantasien ebenfalls für Clavier, Lieder u. s. w. durch den Druck veröffentlicht.

Listemann, Friedrich Wilhelm und Bernhard Ferdinand, Gebrüder, zwei vorzügliche deutsche Violinisten, erhielten ihre hauptsächliche Ausbildung 1856 auf dem Leipziger Conservatorium unter Ferd. David, worauf der Erstere und Aeltere noch einige Zeit unter Vieuxtemps weiter fortstudirte. Im J. 1866 siedelten Beide nach New-York und 1868 noch Boston über, wo sie besonders durch ihr unübertreffliches Zusammenspiel Aufsehen erregten. Sie gehören zu den geschätztesten Künstlern und Lehrern ihres Instruments in den nordamerikanischen Freistaaten.

Listenius, Nicolaus, bedeutender deutscher Tonlehrer, geboren zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Brandenburg und wahrscheinlich in Wittenberg thätig gewesen. Sein klar und leichtfasslich geschriebenes Elementar-Lehrbuch »*Rudimenta musicae in gratiam studiosae juventutis diligenter comportata*« (Wittenberg, 1533) erlebte bis 1600 über 20, theils mit Zusätzen versehene, theils unter verschiedenen Titeln gedruckte Auflagen. L. behandelt darin die Elemente der Musik, den *Cantus gregorianus* in ein- und mehrstimmigen Beispielen, dann die Mensuralmusik. Ein gewisser Christoph Neoraeus Riedensis schrieb 1550 »*Annotatiunculas aliquot*« dazu.

L'istesso tempo oder *lo stesso tempo*, auch *medesimo tempo* (italien.; französ.: *même mouvement*), d. i. dasselbe Tempo oder sich gleich bleibendes Zeitmaass, eine musikalische Vorschrift, welche anzeigt, dass die Takttheile des also bezeichneten Abschnittes eines Tonstücks gerade so lang sein sollen, wie die der Taktart im vorhergehenden, dass demnach das Tempo (die Bewegung) genau dasselbe bleibt, wenn auch die Taktart mit einer anderen wechselt. So kann der Fall eintreten, dass nach einem $^9/_8$-Takt ein $^3/_4$-Takt, mit *l'istesso tempo* oder *medesimo tempo* bezeichnet, eintritt. Dies soll dann heissen: die Zeitdauer eines jeden Viertels hat gleich derjenigen zu sein, welche zuvor für je drei der neun Achtel eingehalten werden musste. Ein anderer Fall ist der, dass auf einen *C*-Takt ein $^2/_4$-Takt, mit dieser Vorschrift bezeichnet, eintritt;

dann sollen die vier Achtelschläge ganz ebenso schnell oder nach Erforderniss ebenso langsam erfolgen, als im *C*-Takt die vier Viertelschläge. Das Verhältniss bleibt auch unverändert dasselbe, wenn man in dem angegebenen Falle im *C*-Takt nur zwei halbe Noten taktirt hat, wo dann im $^2/_4$-Takt eben die zwei Viertel in der Dauer gleich den früheren zwei Halben werden.

Liszt, Franz, der grösste Meister des Clavierspiels wie der Virtuosität überhaupt, den bisher die Geschichte kannte, und als Componist einer der Hauptrepräsentanten der »neudeutschen Schule«, wurde am 22. Octbr. 1811 in Raiding bei Oedenburg in Ungarn geboren. Er entstammte einer ehemaligen adlichen Familie, die jedoch schon in der früheren Generation sich dieses Rechtes begeben hatte (der österreichische Kaiser verlieh L. später von Neuem den Adelsrang). Das frühzeitig hervortretende, vielversprechende Talent des Knaben für Musik veranlasste seinen Vater, Adam L., der ein grosser Musikfreund war und selbst einige Instrumente spielte, dasselbe auszubilden. Anfangs ertheilte er selbst dem sechsjährigen Sohne Clavierunterricht. Als dieser aber nach dreijährigem Unterrichte schon öffentlich das *Es-dur*-Concert von Ries mit Erfolg vortragen konnte, entschloss sich der Vater, eine höchst einträgliche Stellung als Beamter aufzugeben, um fortan sich nur der Ausbildung seines Sohnes widmen zu können. Ein auskömmliches Stipendium, welches ungarische Magnaten gleich nach dem Concerte bewilligt hatten, veranlasste dazu und deckte für sechs Jahre die Bedürfnisse. Die L.'s zogen nach Wien; Czerny unterrichtete Franz im Clavier, Salieri in der Composition. Bei einem Concerte, in welchem L. 1823 in Wien öffentlich spielte, umarmte ihn Beethoven, ein Ereigniss, das dem Meister unvergesslich blieb, ebenso wie ein Besuch bei Beethoven, zu dem ihn Schindler mitgenommen hatte.

Der Vater wünschte nun auch seinem Sohne die damals für nothwendig erachtete Ausbildung in Paris zukommen zu lassen. Auf dem Wege gab der zwölfjährige Knabe Concerte in Stuttgart und München, die von grossem Erfolge gekrönt waren. Noch grösseres Aufsehen erregte er in Paris, wo er sehr rasch hintereinander in 30 Concerten wirkte. Die Absicht seines Vaters, ihm Unterricht am Conservatorium zu erwirken, scheiterte an statutarischen Schwierigkeiten. Cherubini unterzog ihn wohl einer Prüfung, die er glänzend bestand, wollte aber nicht eigenmächtig Bestimmungen zu seinen Gunsten ändern. Statt dessen wurden A. Reicha und Paër L.'s Lehrer, bei denen er Clavier und Composition trieb. Sein Compositionstalent regte damals die ersten Schwingen, nachdem es schon in Wien die Aufmerksamkeit Salieri's auf sich gezogen hatte. Jetzt schrieb L. sogar eine einaktige Oper, »Don Sanche oder das Schloss der Liebe«, die fünf Mal in Paris aufgeführt und freundlich aufgenommen wurde. Es folgten nun bald andere Compositionen, worunter die für Pianoforte sich rasch beliebt zu machen wussten. Auf Andrängen seines Vaters unternahm er eine Kunstreise nach der Schweiz und London, wobei er im Drurylane-Theater grosse Triumphe errang. Bald darauf entriss ihm der Tod seinen Vater, der plötzlich in Boulogne auf einer Badereise starb (1827), uud zwang so den Jüngling, der bis dahin nur in seiner Kunst gelebt, den bittern Ernst des Lebens durchzuproben. L. musste jetzt die finanziellen Verhältnisse, die bis dahin der Vater mit sicherm Takte geleitet hatte, selbst in die Hand nehmen und durch Unterricht und schriftstellerische Arbeiten für sich und seine Mutter sorgen. Es ging anfangs knapp her, so dass er selbst sein Clavier verkaufen musste, doch bald brach sich sein Talent Bahn, seine liebenswürdige jugendliche Frische, verbunden mit gediegenen Leistungen, öffneten ihm bald die angesehensten Häuser und hoben seinen Erwerb zur Befriedigung. — Die praktische Bethätigung, in die er damals hineingezogen ward, nützte auch dadurch besonders, dass sie religiösen Scrupeln und inneren Kämpfen, die er damals durchlebte, ein Ende machte. Dafür ergriff ihn die damalige Zeitbewegung um so lebhafter. Aus dem schwärmerisch seiner Confession, dem Katholicismus, zugewandten Jünglinge, der nach dem Priesterberufe

sich sehnte, wurde allmälig ein Anhänger des »*nouveau christianisme*« des Marquis St. Simon und ein begeistertes Mitglied der neuen socialistischen Schule. L. schloss sich mit M. Chevalier, dem nachmals bedeutenden Volkswirth, und mit Pereire, dem späteren reichen Banquier und Gründer, den Kreisen an, die das Eigenthum bekämpften, das Erbrecht abschaffen und die Ehe durch freie Liebe ersetzen wollten. Doch nur kurze Zeit dauerte die Verirrung, L.'s gesunde Natur liess ihn bald die Uebertreibungen erkennen. Als der tiefere, aber fantastische Ch. Fourier seine Vorlesungen in Paris hielt, sah L. bald ein, dass es nicht seine Aufgabe sein könne, die Socialfrage zu lösen, sondern dass auch dieses Feld sachliche Studien voraussetze. Doch behielt er aus jener Zeit die Liebe für das niedere Volk und dessen Hebung bei und den humanen Sinn, der in dem Menschen nicht das Aeussere, sondern nur den Kern achtet. Bald sollten andere Männer und Richtungen auf ihn Einfluss gewinnen. Die hochgebildeten Salons von Paris öffneten sich ihm. Lamartine, der grosse Dichter und Abgeordnete, verkehrte viel persönlich mit dem jungen talentvollen Musiker, Victor Hugo las in seiner Gegenwart oft seine neuesten Gedichte vor (das Vorlesen des Gedichtes »Auf den Bergen« machte auf L. so tiefen Eindruck, dass der Gedanke zur »Bergsinfonie« entstand, die er zwanzig Jahre in sich hegte), mit H. Heine fanden Witzkämpfe statt, und in den Salons der Frau Dudevant (George Sand) wurde über Ehe und Frauenfrage discutirt. Auf sein musikalisches Schaffen übten Meyerbeer, dem L. sein ganzes Leben hindurch tiefe Freundschaft bewahrte, und Chopin, dessen begeisterter Biograph er wurde, den nachhaltigsten Einfluss aus. Damals bildete sich eine skeptische Richtung bei ihm aus, der jedoch fast gleichzeitig von Lamenais scharf entgegen getreten wurde. Die Eindrücke des Verkehrs mit dem grossartigen Schöpfer der »*Paroles d'un croyant*« führten ihn später wieder auf die hohe Bedeutung des religiösen Gedankens zurück.

Das Jahr 1834 sollte für ihn eine bedeutende Wendung herbeiführen. Er lernte die Gräfin d'Agoult kennen, mit der er sich innig verband. Zwei ihrer Kinder, den Sohn und Blanche, spätere Gattin des Ministers Ollivier, deckt schon der Rasen; Cosima ist jetzt Gattin von Rich. Wagner. Zerwürfnisse, die sich noch immer der Oeffentlichkeit entziehen, lösten 1844 dies Verhältniss. Die Gräfin d'Agoult schuf nachher bedeutende geschichtliche Werke, wie auch Poetisches und hat den Namen »Daniel Stern«, unter dem sie schrieb, zu einem hochgeachteten gemacht. L. hatte sie zuerst auf diese Bahn eingeführt. Sie starb im J. 1876. Bald darauf sollte L. seine grosse Laufbahn als Virtuose beginnen. Als er von Genf nach Paris kam, erregte Thalberg dort grosses Aufsehen durch sein Clavierspiel. L., der bis dahin vorherrschend als Lehrer und Schriftsteller, besonders in der »*Gazette musicale*«, gewirkt hatte, entschloss sich nun zu öffentlichen Concerten, in denen er bald den grössten Erfolg gewann. Die Pariser verglichen sein und Thalberg's Spiel mit einander und neigten sich bald dazu, das seinige, dem man den Charakter des »dämonischen« beilegte, vorzuziehen. Damals schon traten L.'s Vorzüge als Clavierspieler ins hellste Licht. Neben strenger objektiver Darstellung und treuem Einleben in die gegebene Aufgabe, wusste er ein subjektives Feuer über die ganze Darstellung auszugiessen, das noch keiner seiner Schüler hat nachahmen können. Dieses Feuer ist ihm selbst jetzt (1876) noch in so vollendetem Maasse zur Verfügung, dass der Name »der unübertreffliche Clavierspieler« ihm mit Recht beigelegt werden kann. Seine Kunst der Darstellung war eine ganz neue, der gegenüber die bisherigen Führer der Schulen in den Hintergrund traten. Dazu kam die äusserlich schöne Erscheinung: die schlanke, edle Gestalt mit dem lockenreichen Haupte, eine vornehme aristokratische Haltung und die feinsten Weltformen, — mit einem Worte eine vollkommene ritterliche Persönlichkeit, die insbesondere bei Frauen und bei der studirenden Jugend schon hierdurch allein fesseln musste. Für die empfindenden Musikfreunde wieder fiel ins Gewicht, dass auch das Vorgetragene den Wiederschein dieser Persön-

lichkeit abspiegelte. In jedem Tone seiner Musik lag die stolze, chevalereske Haltung, hierin seinem Vorbilde Chopin ähnlich, an dem er gerade jenen ritterlichen Zug so hoch schätzte. Und nun hierzu das glühende Jugendfeuer, die aufflammende, fast verzehrende Leidenschaft, die sein ganzer Vortrag athmete, — wie natürlich, dass er die höchste Begeisterung und Theilnahme erweckte!

Die Pariser Concerte hatten auswärts die Aufmerksamkeit auf L. gelenkt, und veranlassten, dass man auch an fremden Orten sein Spiel zu hören wünschte. Lange Zeit widerstrebte es L., die gewöhnlichen Virtuosenreisen zu unternehmen; allmälig jedoch konnte er dem Drängen nicht widerstehen. Eine Kunstreise nach Italien hatte ihm reiche Lorbeeren und auch klingenden Lohn eingebracht. Als 1839 von Wien aus die Aufforderung, auch dort Concerte zu geben, an ihn erging, entschloss er sich hierzu, um für seine Mutter und seine Kinder besser sorgen zu können. Und nun war die Virtuosenlaufbahn betreten; ein Ort folgte auf den andern, und von 1839 bis 1847 durchreiste L. nun Stadt und Land. Bis nach Russland im Osten, bis nach Schweden im Norden und nach Spanien im Süden und Westen dringend, berührte er fast alle Musik pflegenden Orte Europas. Der Erfolg dieser Concerte ist bekannt; die Wirkung auf die Zuhörer war Enthusiasmus und Begeisterung, staunende Freude und inniger Kunstgenuss. Eine ganz neue Seite des Seelenlebens schien sich L. zu erschliessen. An äusseren Erfolgen waren seine Kunstreisen natürlich überreich: Ehrenbezeugungen aller Art, lobende Anerkennungen in den öffentlichen Blättern, begeisterte Dichtungen fast in jeder Stadt, die er durchzog, u. s. w. Besonders Ungarn und Deutschland brachten ihm die grössten Huldigungen entgegen. In ersterem Lande ehrte man besonders den Landsmann, der dem ungarischen Namen solche Ehre bereitete. Man ernannte ihn zum Ehrenbürger von verschiedenen Städten, und in Pesth überreichte man dem »ritterlichen L.« einen Ehrensäbel. In Wien erhob ihn der Kaiser zum Ritter, stellte, wie schon erwähnt, seinen Adel wieder her und verlieh ihm auch später noch den Orden der eisernen Krone dazu. Schon vorher hatte ihn der Grossherzog von Weimar mit dem Orden des weissen Falken beschenkt, den L. immer als die erste Gabe dieser Art hochgeschätzt hatte; andere Fürsten folgten und zierten seine Brust reich mit Orden. In Königsberg erregte er den höchsten Enthusiasmus, und die Universität ernannte ihn zum Ehrendoctor. In Hamburg, Wien und vor allem Berlin war die Begeisterung des Publikums zum eminenten Grad gestiegen; an letzterem Orte brachte man ihm 1841 Huldigungen, wie man sie sonst nur Frauen zollte. Selbst bei seiner zweiten Reise nach Berlin, 1842, loderte die Begeisterung noch in hellen Flammen. Aber auch die wissenschaftliche Analyse über seine Epoche machende Stellung in der Musikgeschichte begann damals von Berlin und Leipzig aus, deren bedeutende musikwissenschaftliche Organe sich seitdem eingehend mit L.'s Individualität und Leistungen beschäftigten.

Mit Abschluss dieser Periode begann für L. eine neue Lebensaufgabe. Das Verlangen, durch schöpferische Thätigkeit auch das Gebiet der Composition zu beherrschen, das ihn von Jugend auf bewegt hatte, war bisher nur zurückgeschoben worden. Jetzt brach es mit gewaltiger Macht wieder hervor. Die Arbeiten der ersten Epoche, auf die wir weiter unten zurückkommen, betrachtete er nur als Vorstufen seiner Entwickelung. Es drängte ihn, von nun ab zu zeigen, dass er nicht blos der Virtuose sei, für den man ihn allein hielt, sondern mit ganzer Seele Musiker, dem die weitere Bildung seiner Kunst das erste Herzensbedürfniss sei. Der materielle Erwerb seiner Reisen hatte ihn in die glückliche Lage versetzt, die äusseren Sorgen bei Seite gedrängt zu sehen. Er hatte seiner Mutter gleich anfangs ein festes Kapital von 100,000 Francs zur Verfügung gestellt, für jedes seiner drei Kinder lag die gleiche Summe als Ausstattung bereit. Dabei hatte der Künstler mit dem menschenfreundlichen Herzen noch nach vielen Seiten hin Unterstützungen und

Spenden vertheilen können. Das Beethoven-Monument in Bonn ist fast ganz allein durch ihn errichtet; gegen 18,000 Thaler soll sein Beitrag ausgemacht haben. Der Ehrgeiz, als erster Clavierspieler zu glänzen, war befriedigt und machte dem Wunsche Platz, von einem stillen Mittelpunkte aus die gesammte Kraft auf einen Punkt wenden zu können. So kam es, dass bald darauf Weimar von ihm zum dauernden Aufenthalte gewählt wurde. Hier war man ihm ja zuerst mit schmeichelhaften Ehrenbezeugungen entgegen gekommen. Die Mutter des Grossherzogs, die Grossfürstin, liebte sein Spiel und seine Unterhaltungsgabe in hohem Grade, und bei dem Grossherzog gewann er durch seine praktische Einsicht und thatkräftige Energie bald so grosses Vertrauen, dass ihm im Laufe der Zeit die ganze Leitung künstlerischer Dinge anheimfiel und er 1860 sogar zum Kammerherrn ernannt wurde.

So kam es, dass L. seit 1847 häufiger nach Weimar kam und endlich 1849 dort gänzlich seinen Wohnsitz aufschlug. Zwölf Jahre blieb er daselbst in einflussreichster Thätigkeit und durchlebte die Epoche seiner intensivsten Wirksamkeit, theils bei der Leitung der künstlerisch wichtigsten Thaten im Theater und Hofconcert, theils beim Herausbilden jüngerer Schüler endlich durch Schöpfung einer Reihe wahrhaft bedeutungsvoller Compositionen. Auch ein wichtiger Theil seiner literarischen Arbeiten fällt in die erste weimar'sche Epoche. Darum blieb ihm denn auch Weimar fortwährend ein lieber Aufenthalt, und er kehrte später und jetzt noch fast jährlich immer auf einige Zeit nach diesem Orte zurück. Von hoher Wichtigkeit für seine weitere Entwickelung waren hier besonders die Erinnerungen an Deutschlands grosse klassische Zeit, die ihn tief bewegten. Die Idee der »sinfonischen Dichtung« entwuchs so recht dem weimar'schen Boden. Bei dem hundertjährigen Geburtstag Goethe's war es, wo der Grossherzog ihn veranlasste, dem schon gebildeten Comité noch nachträglich beizutreten, und durch von ihm geleitete Concerte das Fest zu verherrlichen. Damals schrieb er den bekannten Marsch hierfür und führte den Weimaranern zum ersten Male Beethoven's neunte Sinfonie vor. Von dieser Zeit an widmete er sich immer mehr und mehr Weimars künstlerischen Interessen. »Martha« von Flotow war die erste Oper, die er im Theater dirigirte; sie war damals dort noch unaufgeführt. Von da ab leitete er die wichtigsten Opern, wenigstens wenn sie neu einstudirt wurden. Für den gewöhnlichen Gang des Repertoirs sorgten freilich andere Kräfte. Vor allem strebte L. nach Reichhaltigkeit und Mannichfaltigkeit des Repertoirs, und nach dem Erschliessen freierer Bahnen für die jüngeren Talente. Darum scheute er auch das Experimentiren selbst mit solchen Werken nicht, bei denen der Erfolg fraglich war. Nur das absolut Unbrauchbare hielt er von der Bühne fern. Wo dagegen nur irgend Spuren von Talent sich zeigten, führte er es vor, indem er jedem Streben Gelegenheit geben wollte, die öffentliche Prüfung zu bestehen, bescheiden nicht sich, sondern den Hörern das entscheidende Urtheil überlassend. Etwaigen Bedenken, dass solch Experimentiren finanziellen Schaden brächte, entgegnete er: »Es dürfen auch Opfer gebracht werden, um der Bühne neue schöpferische Kräfte zuzuführen und deren Schulung zu erleichtern.« So drückte er dem Kunststreben in Weimar einen prinzipiellen Standpunkt auf, der noch jetzt dem dortigen Theater zur hohen Ehre und zum Vortheil gereicht.

Ganz besondere Verdienste erwarb sich aber L., indem er einerseits den grossen französischen Tondichter Berlioz auf Deutschlands Boden zuerst einführte — seine »Romeo-Sinfonie« und seine Opern wurden in Weimar aufgeführt, Berlioz selbst dazu eingeladen und von Hof und Stadt schmeichelhaft aufgenommen und bewirthet —, andererseits auch, indem er den damals wegen seiner politischen Thätigkeit geächteten und von allen Bühnen ausgeschlossenen R. Wagner in seiner Bedeutung erkannte und seine Werke auf der Weimarer Bühne aufführte. Man muss die damals herrschende Erbitterung gegen die Demokraten kennen, um die sich damit erhebenden Schwierigkeiten vollständig

begreifen zu können. Das öffentliche Eintreten für Wagner rief eine Menge Feindschaften gegen L. wach, die den in der öffentlichen Meinung so hoch verehrten Künstler herabzusetzen geeignet waren. L. ertrug diese oft bis zur Verläumdung gehenden Angriffe mit Ruhe, immer den Blick auf das Wichtige gewandt, auf die grössere künstlerische Aufgabe. In jener Zeit war es, wo er die Einrichtungen zuerst traf, die noch jetzt selbst bei kürzeren Aufenthalten in Weimar diesem Orte einen grossen Zufluss von Fremden stets zuführen. Die Sonntags-Matinéen nämlich, die jetzt dort fast von allen angesehenen Ortsbewohnern, den Grossherzog an der Spitze, besucht werden, begannen damals als stille Hausmusik für sich, seine Freunde und Schüler, um im Laufe der Zeit zu der hohen Bedeutung anzuwachsen, die sie jetzt einnehmen; die Stunden ferner, die jetzt von so vielen Fremden besucht werden, begannen damals noch mit wenigen Theilnehmern, denen sich aber L. mit gleicher Bereitwilligkeit zur Verfügung stellte. Diesen fortwährenden stillen Arbeiten ist es zuzuschreiben, dass sich um ihn und Wagner eine Schaar gruppirte, die als »neudeutsche Schule« Geltung gewann. Erst L. machte aus Wagner's persönlicher Richtung ein Kunstprinzip und erhob es, indem er dessen Gesetze der »Leitmotive« und des »Sprechgesanges« auf Sinfonie und Liedercomposition anwandte, von seiner dramatischen Geburtsstätte auf den Höhepunkt aller Musikentwickelung. L. erst zeigte, dass Wagner's Mittel nicht blos im Drama, sondern auf allen musikalischen Gebieten Revolutionen erwecken würden.

Immer mehr offenbarte sich, dass in L. eine Erweiterung der Weltanschauung vorgegangen, die auch auf sein künstlerisches Schaffen Einfluss übte. Schwebten ihm in früheren Epochen Ziele vor, die mit dem Ausleben der ritterlichen, aristokratischen Seite seines Lebens zusammenhingen, so trat in Weimar immer mehr sein voller, humaner Seelengehalt klar in den Vordergrund. Der Ort, wo ein Herder gewirkt hatte, berührte in ihm auch unwillkürlich die innerste humane Seite, und diese liess er nach allen Richtungen hin austönen. Der dämonische Sturm verschwand, der romantische Zug seiner Jugend vertiefte sich zu kräftig poetischer Sehnsucht, und die neue Kunstform der sinfonischen Dichtung — das Durchdringen der Programm-Musik mit neuem Gehalte und neuer Form — verklärte jede poetische That durch einen bedeutungsvollen Inhalt. Der »entfesselte Prometheus« läutete gewissermaassen geistig diese Epoche ein. Charakteristisch ist für diese Zeit darum auch der Versuch, unter dem ganzen Musikerkreis Deutschlands das Bewusstsein einer gemeinsamen Aufgabe wachzurufen und sie zur Pflege gemeinsamer Interessen zu vereinigen. Demzufolge ergriff L. die Idee Brendel's zum allgemeinen deutschen Musikverein mit Wärme und widmete ihr viele Kraft und Zeit, pflegte dann auch diesen Verein fortwährend, in welchem er stets als geistiger Vater geehrt wurde. Ueberhaupt hebt L. jedes neue Gute mit warmem Eifer empor. So hat die in Weimar neuerdings gegründete »Orchester-Schule« Müller-Hartung's an ihm stets einen kräftigen Fürsprecher und Förderer gefunden. Neue Bestrebungen in allen Feldern ziehen ihn an, besonders auf erziehlichem Gebiete. Die Kindergärten z. B. hat er gern und oft unterstützt, für denjenigen in Oedenburg selbst ein Concert gegeben, mit einem Worte: jede humane Richtung findet bei ihm Hülfe.

Die Stadt Weimar wusste aber auch sehr gut, was sie an dem hoch begabten Künstler und Menschenfreund besass. Sie ernannte ihn zum Ehrenbürger und brachte ihm Fackelzüge und andere Huldigungen seltener Art. Doch hatte er anfänglich manche bitteren Kämpfe zu bestehen, ehe die öffentliche Meinung alle Neider und Gegner zurückdrängte. Einen schroffen Kampf hatte L. u. A. 1859 zu bestehen, als er die Oper seines Schülers und Freundes Cornelius: »Der Barbier von Bagdad«, zur Aufführung brachte. Seine Gegner benutzten diese Gelegenheit zu einer Demonstration, die nicht blos den Componisten der Oper treffen sollte, sondern auch den Dirigenten, dem man Partheilichkeit für seine Freunde und »Behelligung des Publikums mit Werken, an

denen es keine Freude hätte«, vorwerfen wollte. L., der damals auch von dem Intendanten Dingelstedt bei seinen Bestrebungen, Neues vorzuführen, im Stich gelassen wurde, und seine weiter gehende Hoffnung, in Weimar Wagner's »Ring des Nibelungen« aufführen zu können, in weite Ferne gerückt sah, zog sich nun von der Oper zurück, und als die Grossfürstin bald darauf starb, wandte er sich nach Rom, um erst nach Verlauf einiger Jahre nach Weimar zurückzukehren, wo 1863 ihm und Cornelius glänzende Genugthuung gegeben wurde. Seit jener Zeit lebt L. bald in Rom, bald in Pesth, wo er 1875 Generaldirektor der Musikakademie geworden, bald auch wieder in Weimar, wo dann Matinéen und künstlerische Aufführungen seine Zeit ausfüllen. Reisen, Theilnahme an Musikfesten, Ehrenbezeugungen gab es auch in Fülle in der neuesten Zeit. — Was nun die künstlerische Stellung L.'s betrifft, so entwickelt diese sich, dem Gange seines äusseren Lebens folgend, folgerecht nach den drei Epochen seiner Wirksamkeit: Die Arbeiten der ersten Reisezeit tragen meist noch das stürmische, leidenschaftliche Gepräge des ersten Jugendringens. Die zweite Epoche, die Weimarer Zeit, erzeugte die sinfonischen Dichtungen und die Durchbildung seiner Lieder-Compositionen. Die dritte Epoche, die mit dem Verlassen Weimars beginnt, ist vor allen dadurch charakterisirt, dass L. die Reform der Kirchencomposition in die Hand nimmt. Bei dem Beginn dieser Epoche tauchen auch wieder die früheren religiösen Anschauungen, aber geklärter und gereifter, aus der Seele hervor. Diesmal aber trat er in geistliche Aemter und Bündnisse, wurde Abbé. Diese Schritte wurden natürlich von seinen zahlreichen Gegnern benutzt; man wollte in L. nicht mehr den freien Musiker erkennen, sondern den Anhänger einer bestimmten religiösen Zeitrichtung. Thatsachen entscheidender Art zeigten jedoch bald, dass seine öffentliche Stellung nicht im geringsten durch diese Schritte, die blos mit seinem inneren Leben zu thun hatten, verändert sei. Er blieb seinem ganzen Wesen nach Musiker, und auch seine humane, tolerante Haltung blieb dieselbe allen Confessionen gegenüber, wie sie es ja auch allen Ständen gegenüber stets war und geblieben ist. Wie L. eine Menge jüngerer Kräfte förderte, die auf der Stufenleiter socialer Stellung oft nur aufstrebend standen, so verhielt er sich auch den Confessionen gegenüber. In Kunst und Leben gilt ihm nur der innere Kern des Menschen und seine wahre Leistungsfähigkeit.

Auch nach anderer Seite hin wirkte das Verlassen Weimars verändernd auf L.'s Individualität. In Weimar hatten viele theilnehmende Faktoren ihm zur Seite gestanden. Er hatte im Theater und Orchester theils gediegene Kräfte schon vorgefunden, theils neue herangezogen. Joachim, Laub, Singer und Cossmann waren ihm nahestehend und brachten mit ihm in den Matinéen die herrlichsten Kammermusikwerke zur Aufführung. Die Sänger der Oper, insbesondere das Milde'sche Ehepaar, unterstützten durch Eingehen auf seine Absichten sein Streben, eine neue, möglichst veredelte Richtung zur Geltung zu bringen. Dann sammelten sich viele jüngere Kräfte um ihn. Mit J. Raff machte er gemeinsame Studien, Cornelius unterstützte mit seiner gewandten Feder L.'s literarische Bestrebungen, H. von Bülow und Tausig bildeten den Grundstamm der neu entstehenden Virtuosenschule, und jüngere Schüler traten in seine Fussstapfen und brachten das Clavierspiel dadurch auf die Höhe, die er anstrebte. Auch die ganze gebildete Welt Weimars steuerte ihren Theil bei, um diese geistigen Bestrebungen zur Vollendung zu bringen. Eine literarische Gesellschaft, »Jungweimar«, vereinigte die dortigen Musiker mit Malern wie Genelli, Wislicenus und den dortigen literarischen Kräften. Angesehene Fremde kamen oft hinzu und belebten diese Kreise. Ad. Stahr stellte 1853 in seinem »Weimar und Jena« die neuen Richtungen, die dort mit L. gemeinsam wirkten, dar und zeigte deren Zusammenhang mit der klassischen Vergangenheit. So stand damals L. im Mittelpunkt von vielen Gleichstrebenden anregend und fördernd. Eine Hauptsache aber kam hinzu: die Häuslichkeit,

die nach der Trennung von der Gräfin d'Agoult ihm gefehlt hatte, war durch glücklichen Zufall ihm wieder zugeführt durch eine andere hochbegabte, geistreiche Frau, die durch philosophische und ästhetische Bildung in der Lage war, auch auf sein geistiges Schaffen einen fördernden Einfluss zu gewinnen. Mit weiblichem Takte sorgte sie gleichmässig für seine inneren und äusseren Bedürfnisse, ordnete sein Hauswesen, regelte den Fremdenbesuch so, dass er stets Anregung bot, ohne durch zu grossen Andrang zu stören. — Die Zeiten, wo diese Frau, die Fürstin Wittgenstein, auf der »Altenburg« residirte, boten darum L. die harmonischste Lebensführung.

Nach dem Verlassen Weimars steht er nach dieser Richtung hin vereinsamt. Wohl hatte er sich in Gottschalg, den er aus der einsamen Dorflehrerstube, durch seine Tüchtigkeit angezogen, sich herbeiholte, eine begabte literarische und musikalische Beihülfe herangebildet, wohl umgiebt ihn jetzt fortwährend eine Schaar von Anhängern, Freunden, Schülern und Schülerinnen, die sich innig ihm anschliessen und die seine Spielweise weit und breit in die Welt tragen helfen. Aber so nahestehend als die ältere Schaar, wie Brendel, Pohl, Bendel, Aline Hundt, das Ehepaar Pflughaupt u. s. w., die Jahre lang in Weimar weilten, ihm wurden, scheinen in der neueren Zeit nur wenige Auserlesene ihm noch zu sein. — Nach dem Verlassen Weimars ist L. eben wieder mehr in sich selbst zurückgekehrt und holt aus eigenem Innern mehr die Leitsterne seines Schaffens. — Was nun die einzelnen Werke betrifft, so ist bis jetzt nur das Verzeichniss zu Grunde zu legen, das bei Breitkopf und Härtel in Leipzig 1855 unter dem Titel »Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt« erschienen ist. Natürlich kann nach über zwanzig Jahren ein solches Werk nur eine ungenügende Zusammenstellung geben, und es wäre zu wünschen, dass bald eine neue vollständige Ausgabe desselben erschiene. Uns genügt es hier, die Hauptrichtungen seiner Arbeiten und einzelne wichtigere daraus hervorzuheben.

In der ersten Epoche giebt sich vor Allem das Bestreben bei ihm kund, die Schätze der Vergangenheit so zu verarbeiten, dass sie mit seinem innersten Leben in Verbindung treten. Die Absicht, passende Vortragsstücke für seine Concerte zu erhalten, leitet ihn in erster Linie und lässt nicht selten den eigentlich schöpferischen Gedanken darunter leiden. Doch sind seine Transscriptionen, noch mehr seine Fantasien über klassische Themen schon von dem Wunsche getragen, seinen eigenen Gesichtspunkten genügenden Spielraum zu gewähren. Das, was später für ihn wichtig werden sollte, bringt er hier und da gelegentlich schon als geistigen Durchgangspunkt zwischen die Ideen, die er wiedergiebt und umgestaltet. Dabei richtet sich aber sein Hauptinteresse zunächst noch auf das Organ seiner Kunstfertigkeit, auf das Clavier. Dieses »orchestral« zu machen, beschäftigt ihn durch die ganze erste Epoche und lässt ihn nicht ruhen, bis er dies Ziel erreicht hat. Darum schafft er auch in dieser Epoche Bildungsmittel zur Erhöhung künstlerischer Fertigkeit auf dem Clavier. Nicht Etuden nennt er sie, sondern »Studien«, und mit Recht, denn sie entwickeln nicht blos einzelne Fertigkeiten, sondern suchen den Charakter der ganzen Spielweise zu verändern. Besonders wurden die »Paganini-Studien« so bedeutungsvoll, weil sie viele Eigenthümlichkeiten des Bogeninstrumentes dem Claviere zuführten. — Ebenso wichtig sind die Sonnenfugen, die gerade im Gegensatze hierzu das mächtigste Instrument, die Orgel, in ihrer Eigenthümlichkeit belauschen und diese dem Claviere zuführen. Diesem Instrumente bleibt er auch in späteren Zeiten lebhaft zugewandt, wovon seine freilich einer späteren Epoche angehörenden Compositionen für die tonreiche Orgel zeugen. Seine Bach-Fuge und seine mächtige Fantasie über Meyerbeer's Thema »*Ad nos, ad salutarem undam*« lassen es erkennen, mit welcher Liebe er sich in dieses Instrument hineingelebt hat. Ebenso das Orgel-Repertorium, das sein Schüler Gottschalg mit seiner Unterstützung herausgiebt. L. verkehrt auch gern und oft mit tüchtigen Orgelkundigen. Mit dem

berühmten Professor Töpfer und dessen jetzigem Nachfolger Sulze pflegte und pflegt er auch deshalb viel Verkehr und fördert mit letzterem gemeinsam manches Werk zu Tage. Auch die Schönheiten des Liedergesanges suchte er dem Clavier zuzuführen. Den grossen Liederschöpfer Franz Schubert machte er populär durch seine Uebertragungen von dessen Liedern, und wenn L. in Concerten den Schubert'schen »Erlkönig« mit höchster dramatischer Lebendigkeit auf dem Clavier zur Darstellung brachte, so erzeugte er die entzückteste Begeisterung. Den Höhepunkt in der Wiedergabe fremder Schöpfungen bildete jedoch die »Don Juan-Fantasie«. Hierin wusste er sich ganz in den Mozart'schen Geist zu versetzen und doch gleichzeitig über die dort ausgesprochenen Gedanken noch hinauszuschreiten zur Vertiefung in ihre seelenhaften Ausgangspunkte. Die innere Entstehung eines Seelenzustandes, wie der Don Juan's, wurde vorgeführt und wir so in unser eigenes Innere zur Selbstschau getrieben, um in jedem Menschen die stillen Keime dessen zu erkennen, was in Don Juan zu dieser maasslosen Ausschreitung führt. Die Don Juan-Fantasie weckte deshalb auch stets den lebendigsten Wiederhall und wurde darum auch ein stehendes Repertoirstück seiner Concerte. — Auch die Robert-Fantasie suchte in ähnlicher Weise den grundlegenden Gedankeninhalt jener musikalischen Motive Meyerbeer's auf ihren ursprünglichen Ausgangspunkt wieder zurückzuführen; auch sie bildet ein bedeutungsvolles Moment in der L.'schen Entwickelung. Noch vieles andere wurde damals von L. übertragen, transscribirt, paraphrasirt und zur freien Fantasie benutzt. Die vielen Concertreisen bedurften der interessanten Abwechselung, und L. wusste hierbei stets das Richtige zu treffen, was auf seine Zuhörer wirkte. Freilich wurde auch manches Mittelgute, wie es der Laune des Publikums erwünscht war, mit der Bearbeitung unterzogen. Aber den Kern bildete doch Gediegenes. Schon die Fülle der Schubert'schen Lieder, deren grösster Theil von L. dem Claviere zugeführt wurde, trug mit dazu bei, den Geschmack zu heben. Aber auch Beethoven's und Mendelssohn's Lieder und später vor allem die von Robert Franz und auch seine eigenen rückte er dem Geschmacke des Publikums nahe, indem er sie ihm als Clavierumschreibungen darbot. Diese Gewandtheit und Lust an musikalischen Uebertragungen behielt nun L. auch in seiner späteren Epoche bei, und es ist wohl wenig Neues von Belang erschienen, das er nicht ebenfalls auf dem Claviere nachbildete und es dadurch in weiteren Kreisen geläufig machte.

Zwischen diesen Umarbeitungen treten nun aber auch in der ersten Epoche seines Lebens schon bedeutungsvolle Schöpfungen hervor. Der »*Galop chromatique*« vor allen zeigte schon, zu welchen kühnen rhythmischen und modulatorischen Wendungen sein Geistesleben drängte. Aber dennoch waren diese Arbeiten weniger geeignet, den Schatz seines Seelenlebens zu erschliessen, als die gleichzeitig sich hervordrängenden Offenbarungen aus seinen inneren Geisteskämpfen. Die »Tröstungen« und »Wanderungen« (»*Consolations*« und »*Années du pélerinage*«) waren ächte Gelegenheitsdichtungen. Er beichtete hier seine Freuden und Schmerzen und arbeitete sich so aus der ersten stürmischen Befangenheit heraus, die die Romantik ihm aufprägte. Auch ein Ringen nach vollendeter Form giebt sich schon kund; die *H-moll*-Sonate ist schärfster Ausdruck dieser Bestrebung. Am interessantesten freilich sind die Werke, die auf eine weitere Zukunft schliessen lassen, z. B. die Fantasie »nach dem Lesen von Dante«. Diese zeigt, dass ihn die Riesenideen dieses Dichters schon damals tief ergriffen, wenn sie auch erst in späteren Zeiten zur siegreichen Durchführung kommen sollten. Am meisten jedoch prägte sich sein Seelenleben in den »poetischen und religiösen Harmonien« aus, die in die volle Sehnsucht seiner Seele blicken lassen. — So bedeutungsvoll aber auch alle erwähnten Werke jetzt erscheinen müssen, nachdem L. die Stufe erreicht hat, zu der er mit ihnen hinstrebte, so blieb doch der damaligen Zeit dieser Eindruck ferner. Der rothe Faden, der die lockeren Gebilde mit dem inneren Kern seines

Strebens verband, blieb den Mitlebenden der ersten Epoche noch verborgen. Man fühlte wohl heraus, dass in ihm etwas Eigenthümliches wirke; was dieses aber sei, blieb verschlossen. Man erkannte, dass Chopin's Vorbild auf ihn gewirkt habe und dass er, wie jener dem polnischen musikalischen Empfinden Eintritt beim Publikum geschafft, dem ungarischen Wesen Ausdruck geben wolle. Aber gerade die Vergleichung mit Chopin's glatt geebneter Form und Geschliffenheit aller Momente liess L., auf seine ungarischen Rhapsodien wenigstens, theilweise unbefriedigt zurückschauen. Die Welt warf ihn aber einfach unter die Romantiker.

Eine entscheidende Wendung trat erst in Weimar ein, als er die »sinfonische Dichtung« zu schreiben begann und damit sich eine bedeutungsvollere Stellung in der Kunstgeschichte gab. Man hat viel über die Bedeutung dieser Form gestritten, und die Gegner der neuen Richtung, wie Hanslick, E. O. Lindner, Mohr, Gumprecht, Kossmaly und ihre Anhänger, haben ihr die Berechtigung überhaupt bestreiten wollen. Ohne in die Einzelheiten dieses Kampfes einzugehen, sei nur hervorgehoben, dass L. ein ganz bestimmtes Ziel vor Augen hatte, als er diese Form hinstellte. Nicht blosse Programm-Musik sollte es sein, sondern die dichterischen Ideen sollten nur den Anstoss geben zum Erfinden charakteristischer Leitmotive; diese aber ebenso nach den Gesetzen modulatorischer Umbildung in freien aber doch proportionirten Formen verwerthet werden. Die sinfonische Dichtung wurde keineswegs formlos angelegt, wie man vielfach behauptete, sondern auf Grund der Leitmotive und ihrer möglichen Verwerthung wurde eine Form geschaffen, die Gelegenheit bot, diese Motive nach allen Seiten zu verarbeiten, sie ins richtige Licht zu stellen und doch den ganzen Gang der Form sich anschmiegen zu lassen an den geistigen Inhalt irgend eines wichtigen Ereignisses, das den Componisten ergriffen hatte. Aber auch nicht blos jenes Ereigniss selbst in seiner dürren Haltung, sondern seine Wirkung vielmehr auf das Gemüth des Tondichters bildete natürlich den Ausgangspunkt für das Erfinden der betreffenden Motive. Nicht dramatische Zeichnung des Lebens eines Tasso u. s. w., sondern die aufregenden Empfindungen, die das Betrachten eines solchen Lebens hervorruft, bilden die Ausgangspunkte zu diesen Darstellungen. Die sinfonischen Dichtungen selbst bieten eine geistige Stufenfolge, je nachdem sie mehr blos eine allgemeine, oft im Leben wiederkehrende Empfindung andeuten und dadurch an die ältere Form der Sinfonie erinnern, oder sich in vertieftere, speziellere Aufgaben versenken. Tonwerke, wie die Festklänge, »*Héroides funebres*« und »*Préludes*«, berühren einen Empfindungskreis, der bei vielen Gelegenheiten Wiederhall erzeugt, und darum reichten hier Charakterzüge allgemeinerer Natur aus, und auch die Form konnte dem freieren Tonspiele ähnlicher sich gestalten. Schon eigenthümlicher steht die »*Hungaria*« da. Das Zurückversenken in seine Jugenderinnerungen ordnet sich hier bereits dem Wunsche unter, ein getreues Abbild des heimischen Volkslebens zu geben. In innerer Verwandtschaft zu diesem Werke steht, obgleich von ganz anderem geistigen Anstosse ausgehend, L.'s »Mazeppa«. Das Aehnliche bei beiden ist der wilde, unbändige Drang der jagenden Rosse, die freilich in »Mazeppa« durch Schmerzenslaute unterbrochen, in der »*Hungaria*« aber in singender Lebenslust dahinbrausen. In beiden Werken tönen auch gar mächtig heraus die L.'schen Rhythmen. Was er einst an Zigeunermusik in seiner Heimath hörte, das wird hier lebendig und zieht als eigenthümliche Gestaltung an uns vorbei.

Schon mehr der dramatischen Gestaltung sich nähernd, ist der »Orpheus«, jenes wunderbar mythologische Gebilde, das die Macht der Tonkunst symbolisirt. »Prometheus«, in vielen Zügen dem letzteren verwandt, gehört mehr in ein anderes Gebiet. Am charakteristischsten jedoch bildet sich diese neue Form aus in Werken, die den Gedanken, aus dem die moderne Dichtkunst dargestellt wird, wiederspiegeln sollen. Seine »Hunnenschlacht«, nach Kaulbach's gleichnamigem Gemälde, sein »Tasso« und sein »Hamlet« zeigen

eindringlich, was ein hoher gebildeter Geist bei jenen Werken empfindet. Nur die entscheidendsten Gedanken sind hervorgehoben, aber diese leben sich frei in bedeutenden Formen aus und machen mit ihrem Empfindungskreise tief vertraut. Auf der bedeutungsvollsten Höhe des Empfindungslebens stehen aber vier Werke, welche die grossartigsten Schöpfungen der Vergangenheit durch ihre Tongänge verklären. Die Ideale nach Schiller's Gedichte und die Faust-Sinfonie mit Charakteristik der drei Hauptpersonen des Gedichtes, des Faust, Mephisto und Gretchen, lassen uns das Tiefste wieder nachempfinden, was das deutsche Volk hervorbrachte. Der teuflisch ironische Hohn im zweiten Satze der Faust-Sinfonie und die himmlische Verklärung im dritten stehen auf diesem Gebiete in ihrer Art unübertroffen da. In der Dante-Sinfonie lässt der Tondichter die ganzen Schrecken der Hölle im Einleitungssatze empfinden, dann durch das Francesca-Motiv erst den Schauer der Verdammniss im Spiegel verlorenen Glückes grell schmerzlich uns durchschauern, ehe er uns durch die anklimmenden Stufen des Fegefeuers und durch das Leitmotiv der Beatrice in den Himmel führt, wo chorisch das *Magnificat* hervorbraust. Aber am kühnsten griff L. in inneres Seelenleben ein in der Bergsinfonie, jenem Werke, dessen Vorempfindungen seit seiner Jünglingszeit sich in ihm regten. Den Optimismus und Pessimismus, jeden durch eine besondere musikalische Stimme vertreten und diese Stimmen mit einander kämpfen zu lassen, gehört mit zu den kühnsten dichterischen Entwürfen, und die Art, wie L. diese beiden Stimmen schliesslich durch eine dritte hoffnungsreiche versöhnen lässt, — diese abändernde Ergänzung zu Victor Hugo's Gedicht, — zeigt seine grossartige Auffassungsgabe. Mit diesen sinfonischen Dichtungen war gezeigt, dass das Wichtigste der Wagner'schen Hülfsmittel, die Verwendung der Leitmotive, auch auf anderen Gebieten eine Reformation hervorbringen könne. Dem Prinzipe der neudeutschen Schule gewann er damit einen neuen, viel gewichtigeren Hintergrund.

Mit diesen Bestrebungen L.'s gingen die für seine Lieder-Composition Hand in Hand. Auch hier galt es ihm, Wagner'sche Prinzipien zur Geltung zu bringen. Der Sprechgesang und die unendliche Melodie sollten auch in das Volks- und Kunstlied hineinverwebt werden. Eine scharf treffende Charakteristik entwickelt L. hierbei insbesondere, wenn er Heinrich Heine musikalisch zu illustriren hat, bald ihn in seinen volksthümlichen Gedichten: »Du bist wie eine Blume« oder »Loreley« mit einfachen Herzenstönen beleuchtend, bald mit scharfen, ätzenden Tönen, wie in »Vergiftet sind meine Lieder«, ihm nachfühlend. Dennoch näher aber lag ihm des ruhigen, die Welt mit verklärtem Geistesauge anschauenden Goethe Geistesrichtung. Sein »Unter allen Wipfeln ist Ruh'« oder »Gottes ist der Orient« athmen geistige Verklärung, und wiederum in seinem »Wir sind nicht Mumien« sprudelt die keckste Jugendlust. Das »Unter allen Wipfeln« insbesondere hat L. oft componirt, sowohl für die einzelne Stimme, als wie für Männerquartett. Trefflich sind ferner die Einleitungslieder zu Schiller's »Wilhelm Tell«, die brausende Gluth athmenden Töne zu Herwegh's Freiheitsgesängen oder zu Arndt's würdiger Seelenstimmung. Unter den Ausländern ist Dumas und Petrarca mit treffenden Tönen versehen. Selbst den Gelegenheitsgedichten wusste L. eine tief poetische Seite abzugewinnen; so ist der Chorgesang: »Licht, mehr Licht« zu Goethe's 100. Geburtstag, ferner der für Herder's Denkmal tief ergreifend. Höchst charakteristisch ist ferner das vortreffliche »Schulmeisterlied«, der allgemeinen deutschen Lehrerversammlung 1858 gewidmet. Die meiste Popularität gewann jedoch sein »Weimarisches Volkslied«, das bald in allen Vereinen des betreffenden Landes sich einbürgerte. Die sinfonischen Dichtungen und die meisten Liedercompositionen entstanden während seines Aufenthaltes in Weimar. Ebenso seine bedeutendsten schriftstellerischen Arbeiten; jedoch hatte er auch früher schon manches Wichtige, besonders in französischen Zeitschriften, veröffentlicht. Jetzt folgten jedoch die entscheidenden Schriften. Seine »Lebensgeschichte Friedrich Chopin's«, seine Broschüren über die »Goethe-Stiftung«, ferner über

»Tannhäuser« und »Lohengrin« erschienen damals und griffen lebhaft in das Triebrad jener Zeit ein. Ebenso anregend wirkten seine Aufsätze in der »Neuen Zeitschrift für Musik«, worunter besonders das warme Wort für Meyerbeer zeigt, dass L. auch Wagner gegenüber stets die Selbstständigkeit behauptet, wo er anders fühlt und denkt, als Jener. Die einflussreichste Bedeutung gewann jedoch seine Schrift »Ueber die Musik der Zigeuner«. Sie öffnete zuerst den Blick für den ganzen Schatz eigenthümlicher Anregungen, die man der volksthümlichen Musik dieses Wanderstammes verdankt.

Die Thaten der dritten Epoche liegen noch zu nahe, um schon in ruhiger Erwägung geprüft werden zu können. Es mögen daher hier folgende Andeutungen genügen: Schon in seiner Jugendzeit gab sich bei ihm der Drang kund, in der Kirchenmusik nach neuen Bahnen zu streben, wie das »*Pater noster*« und »*Ave Maria*« aus der Sturm- und Drangperiode bekunden. Doch erst in der Weimarer Zeit gewann diese Richtung immer mehr die Oberhand, und schon damals verfasste er die bedeutungsvolle Graner Messe, wie auch die *Missa solemnis*. Auch die Messe für Männerstimmen und der Keimpunkt des Christus, die »Seligkeiten«, sind hier schon entstanden. Die spätere Reisezeit sodann bringt nach dieser Seite die bedeutungsvollsten Schöpfungen hervor, vor allem die beiden grossen Oratorien. Man könnte fast sagen, dass diese Zeit nur der Kirchenmusik geweiht sei, wenn nicht auch andererseits das Wartburg-Festspiel (1873) gerade in dieser Zeit rasch auf die Veröffentlichung des »Christus« gefolgt wäre. Die Bedeutung von L.'s Kirchencompositionen für die Kunstentwickelung wird am besten in der Schrift »Liszt's Oratorium ‚Christus', Studien von L. Ramann« (Weimar, Kühn, 1874) nachzuweisen versucht. Hier wird bewiesen, dass es durchaus falsch sei, in L. einen Componisten blos katholischer Kirchenmusik zu sehen. Seine Anschauungen von der Bedeutung der Kirchenmusik führe ihn dazu, nicht blos für den Rahmen einer Confession den Stoff zurecht zu legen, sondern er wähle den Empfindungskreis so, dass er bei allen Gebildeten wiederhalle, und bei der Wahl seiner musikalischen Mittel leite ihn auch nie eine Vorliebe für die eine oder die andere Form, die sich in einer bestimmten historischen Zeitrichtung ausgeprägt habe, sondern er wähle immer diejenigen Formen, die gerade dem entsprechenden Inhalt am meisten zusagen. In der That giebt sich dieses auch dem genauer Betrachtenden kund. Sowohl in den schon früher erwähnten Kirchenwerken, als auch vor Allem in den in den 1860er Jahren verfassten, worunter die *Missa choralis* und die Ungarische Krönungsmesse insbesondere hervorragen, zeigt sich ein vortheilhaftes Verwenden aller modernen Errungenschaften der Instrumentation und des freien Formenspiels.

Auch L.'s Psalmen tragen neben ernstem kirchlichen Gepräge in ihrer Gefühlsrichtung stets den Stempel der Neuzeit. Wer wollte diesen aber in der »Heiligen Elisabeth« verkennen, wo z. B. die Begrüssung der Kinder fast frisches dramatisches Leben athmet, die Töne bei der Jagd vergessen machen sollen, dass wir nicht blos ein heiteres Lebensbild, sondern den ernsten Hintergrund eines grossen Seelenlebens vor uns vorbeiziehen sehen werden. Wie mächtig tritt dann noch das Rosenwunder und die Kreuzfahrerscene hervor. Ueberhaupt ist ja die Abwechselung von weltlichem Leben und religiöser Stimmung dasjenige, was der Elisabeth ihren Hauptreiz verleiht. Um den Tod und die Verklärung desto wirksamer zu machen, geht der Sturm in der Verstossungsnacht voran. Das Werk gipfelt sich auf diese Weise von Scene zu Scene und führt aus dem Duft der Thüringer Waldung allmälig in die innerste Schau des Seelenlebens bis zur mächtigsten religiösen Weihe. Dieses Werk wurde zur 800jährigen Festfeier der Gründung der Wartburg geschrieben und im Sängersaale dort 1867 aufgeführt. Schon vorher war es 1865 in Pesth aufgeführt worden und ist seitdem in den wichtigsten Hauptorten Deutschlands öfter mit Erfolg gebracht worden. Der »Christus« ist seit etwa zwei Jahren, nachdem der erste Theil schon vorher in Rom und Wien gegeben war, in

Weimar und München vollständig zur Aufführung gekommen. Ueber die Bedeutung beider Werke für die Entwickelung des Epos in der Musik sehe man den Artikel Epos in diesem Werke. Hier noch die Andeutung, dass L. in diesen beiden Werken das Ideal eines mit Weltlichem vermischten kirchlichen einerseits und andererseits eines zu gottesdienstlichem Zwecke gewidmeten Oratoriums einander gegenüber stellte. Die »Elisabeth« gehört zu dem Kreise solcher kirchlichen Musiken, wie sie ursprünglich Filippo Neri beabsichtigte, als er zuerst im Oratorium zu Rom heilige Musik aufführen liess. Es soll eine Erbauung sein, die in freier Musezeit, abgetrennt von den eigentlichen kirchlichen Aufgaben, die von frommen Gedanken Ergriffenen in ihre Kreise zieht. »Christus« jedoch verfolgt strengere kirchliche Aufgaben; seine drei Theile sind jeder speziell für eine besondere kirchliche Zeit geschrieben, für Weihnachten, Epiphanien und Ostern. Indem sich nun hierdurch das Werk streng kirchlichen Aufgaben anschliesst, erhält es sich dennoch seinen freien Geist durch den Umstand, dass es nicht, wie die Oratorien Händel's und seiner Schüler oder die älteren Passionsmusiken, den von den Evangelisten erzählten damaligen Zeitvorgang nachzubilden sucht, sondern sich nur mit dem Eindrucke beschäftigt, den diese religiöse Anschauung auf die Gemeinde der Vergangenheit hervorbrachte. Nicht den historischen oder, wie vielfach behauptet wird, mythischen Christus führt das Werk vor, sondern die Christusidee und ihre Wirkung auf die gläubige Gemeinde.

Uebersieht man das L.'sche Wirken, so zeigt sich, dass mehr wie bei fast allen Componisten der Vergangenheit und Gegenwart das persönliche Leben im innigsten Verbande mit seinen Kunstschöpfungen steht. Ausser Beethoven hat bis jetzt kein Tondichter so seine eigenste Subjektivität seinem Kunstschaffen einzuprägen gesucht. L.'s Wirken und Schaffen strebt danach hin, den innersten Kern seiner Seele nach Aussen hin kund zu geben. Von frühester Jugend auf verfolgte er mit seiner Composition einzig und allein diesen Gedanken. Das Virtuosenleben war für ihn nur Durchgang, wozu ihn äussere und auch innere Gründe drängten. Der Wunsch, seinem Lieblingsinstrumente alle die Machtmittel herauszulocken, die in demselben liegen, ihm die Weltstellung zu verschaffen, zu der es fähig war, bildeten das entscheidendste innere Motiv neben den schon früher erwähnten mehr äusserlichen. L., ursprünglich eine philosophisch angelegte Natur mit tief humaner Seelenrichtung, erhielt von zwei Seiten her den Anstoss zur weiteren Lebensentwickelung. Seine mit dem feinsten musikalischen Empfängniss ausgestattete innere Empfindungswelt wurde in frühester Jugend mächtig ergriffen von den um ihn her erklingenden Rhythmen und kecken Modulationen der Zigeunermusik. Von dieser eigenthümlichen, an wechselnden Gegensätzen, musikalischen Sprüngen so reichen Musik empfing er die charakteristische Richtung, die seinen späteren Arbeiten immer mehr und mehr vorschwebte, durch die Wagner'sche Richtung Bestimmtheit gewann und in seinen späteren Werken zur bedeutungsvollen Prägnanz gelangte. Eine umfassende musikalische Bildung, durch das reichste Gedächtniss unterstützt, steigerte seine Einsicht in den musikalischen Reichthum der Vergangenheit zu einer erstaunlichen Kraft, die oft schon früher Bewunderung erregte. So gelang es einst L., wie Schnyder von Wartensee erzählte, ein älteres Orchester-Manuscript, das er zum ersten Male sah und das die dort versammelten Musiker sämmtlich nicht einmal entziffern konnten, sofort nicht allein zu lesen, sondern es vom Blatte sogleich dem Claviere zu übertragen und glatt vorzuspielen.

Neben diesen musikalischen Grundrichtungen wirkte aber auch auf L. die aus den religiösen Kämpfen entsprungene Sehnsucht, seinen Mitmenschen zu helfen, die durch die St. Simonistische Epoche nur gesteigert wurde, dann noch manche Uebergänge durchlief, bis sie endlich zur vollen Klärung durchdrang. Das Ritterliche, das in ihm lag, suchte vor allem in der ersten Epoche verklärenden Ausdruck zu gewinnen. Chopin's Persönlichkeit war es, die ihm vor

Allen hierbei als Ideal vorschwebte. In der zweiten Epoche seines Lebens sind es noch mehr die humanen Richtungen, die sich an dessen Stelle setzen. Wagner's Reform und Deutschlands Dichter-Epoche regen ihn an, den ganzen Empfindungskreis seiner Seele nach und nach am Faden der grossen Dichtervergangenheit zu umschreiben. Doch der Kern seiner Seelenkämpfe drängt sich allmälig hervor und lässt das philosophische Element seines Wesens in der entscheidendsten Weise zum Durchbruche kommen. Der religiöse Ernst fängt an, seine ganze Composition zu beherrschen, wenngleich selbst für die heitere Humoreske noch immer Raum in seiner Seele bleibt (erinnert sei nur an den »Niesschor« im Wartburgfestspiele; auch die »Vogelpredigt« in der Franciscuslegende hat reiche Züge des Humoristischen). Die culturhistorische Stellung L.'s ist durch diese Entwickelung bedingt. Seit Beethoven herrscht in der Musik hauptsächlich der Drang vor, die mannichfaltigsten Züge des Seelenlebens durch die entsprechende Tonwelt scharf und klar zu präcisiren. Keinem ist dieses jedoch auf so mannichfaltige Weise gelungen, als gerade L. Sein reiches Seelenleben wusste er völlig seinen Kunstwerken einzuverleiben und dadurch diesen einen neuen und reichen Inhalt zuzuführen. Welche Bedeutung diese culturhistorische That einst haben wird, lässt sich noch nicht ermessen. Dass aber bei der Schöpfung der sogenannten neudeutschen Schule L. nicht blos eine beigeordnete Rolle spielt, wie selbst Anhänger dieser Richtung behaupten, sondern ein wesentlicher, mitbestimmender Faktor ist, das steht jetzt schon unbedingt fest. Rud. Benfey.

Litanei (griech.: *λιτανεία*; latein.: *litania*), d. i. Bitten, Flehen, hiess in der alten christlichen Kirche jedes Gebet ohne Unterschied. Im engeren Sinne wurde dies Wort in der alten Liturgie (s. d.) schon früh auf die beim Beginn der Katechumenen-Messe öfter wiederholte Anrufung »*Kyrie eleison*« angewendet, wie auch der heilige Benedictus in seiner Regel mit »Litania« nichts anderes bezeichnet, als das vor der Oration des Officiums öfter gesprochene »*Kyrie eleison*«. Die *Litania missalis*, aus der griechischen in die lateinische Kirche aufgenommen, war eine Zusammenstellung von Bitten oder Gebeten, welche vom Diaconus vor der Collekte gesungen oder gesprochen wurden, und worauf das Volk mit einem sich gleich bleibenden Rufe, z. B. »*oramus te, domine, exaudi et miserere*«, antwortete. Diese Art von L. erhielt sich bis in das 9. Jahrhundert; Papst Gregor der Grosse thut von derselben in seinem »*Sacramentarium*« Erwähnung. — Nach altem liturgischen Sprachgebrauche werden »*Litaniae majores et minores*« die Processionen genannt, welche am St. Marcustage (24. April) und an den sogenannten drei Bitttagen (die drei Tage nach dem fünften Sonntage nach Ostern) stattfinden, während welchen die ebenfalls mit dem Namen »Litaniae« bezeichneten Anrufungen Gottes und der Heiligen abgesungen oder gebetet werden. Im Allgemeinen aber versteht die römisch-katholische Kirche unter L. eine Reihe von Bitten oder Anrufungen, die theils an Gott selbst, theils an seine Heiligen als Fürbitter gerichtet werden. Sie beginnen stets mit dem Rufe: »*Kyrie eleison*« (Herr, erbarme dich) und wenden sich an die göttliche Person mit »*Miserere nobis*« (Erbarme dich unser), an die Mutter Maria und die Heiligen mit: »*Ora (orate) pro nobis*« (Bitte [bittet] für uns). In den erhaltenen Denkmälern der ersten christlichen Jahrhunderte findet sich nichts, was den späteren Litanien gliche; jedoch war ihnen eine Anrufung der Heiligen in einigermaassen ähnlicher Weise nicht unbekannt. Aus diesen ältesten Anrufungen hat sich die gegenwärtige, schon seit vielen Jahrhunderten von der katholischen Kirche adoptirte und vorgeschriebene L.enform nach und nach herausgebildet.

Die jetzt rituell angenommenen, d. h. für den gottesdienstlichen Gebrauch erlaubten L.en sind: die schon sehr alte Allerheiligenlitanei; ferner die lauretanische L., welche von der Marienkapelle zu Loretto den Namen führt, indem die dort angebrachten allegorischen Inschriften, die sich auf die Jungfrau Maria beziehen, in dieser L. zusammengefasst sind, was bereits im

13. oder 14. Jahrhundert geschah; endlich die L. vom heiligsten Namen Jesu, welche durch die lauretanische L. veranlasst scheint, späteren Ursprungs ist und auf die Bitten des Herzogs Wilhelm V. von Baiern unter'm 14. April 1646 vom päpstlichen Stuhle approbirt sein soll. Seit dem 21. Aug. 1862 hat sie mit etwas geänderter Fassung die definitive Bestätigung des Papstes Pius IX. erhalten. Alle übrigen noch bekannten L.en, z. B. vom Sacramente des Altars, dürfen nur bei Privatandachten benutzt werden. — Die Allerheiligenlitanei hat ihre rituelle Anwendung besonders an den Bitttagen und bei der Rückkehr vom Taufbrunnen am Charsonnabend und Pfingstsonnabend und ist an diesen Tagen dadurch ausgezeichnet, dass die Bitten duplicirt werden, d. h. der Chor antwortet nicht blos mit dem Responsorium »*Miserere nobis etc.*«, sondern die Cantoren singen die Bitte mit dem Responsorium voran und der Chor wiederholt das Ganze, die Bitte und das Responsorium. Die L.en überhaupt wurden eine beim Volke sehr beliebte Andacht und fanden ihre häufige Anwendung im Nachmittagsgottesdienst. Zu diesem Zwecke lieferten schon die Componisten des Mittelalters und ihre Nachfolger herrliche contrapunktische Werke, wie denn kaum ein Kirchentonsetzer zu finden sein wird, der nicht auch L.en geschrieben hätte. Alle im Geiste der Kirche componirenden Meister aber haben die Form des Wechselgesanges beibehalten; nur neuerdings geschah es, dass man von der kirchlichen Form sich entfernte und geistliche Cantaten daraus machte. — Dass auch die Juden einen litartigen Wechselgesang gehabt haben müssen, beweist die Form des 136. Psalm, der sicherlich auf diese Weise vorgetragen worden ist. Die protestantische Kirche hat die L. mit Veränderungen beibehalten und lässt sie in der Regel nur an Busstagen, früher auch in Zeiten allgemeiner Noth, abwechselnd vom Geistlichen sprechen und von der Gemeinde singen. Bei den Herrnhutern heisst die Sonntags Vormittags der Predigt vorangehende Betstunde Litanei.

Literatur, musikalische. Da im ersten Bande dieses Werkes, S. 627, die Artikel Bibliographie und Bibliothekwissenschaft unter Literatur rubricirt sind, so beginnen wir auch zuerst mit diesen Artikeln. Bibliographie, oder auch Bücherkunde *(Bibliognosie, Bibliologie)* genannt, beschäftigt sich mit der inneren und äusseren Kenntniss der Bücher und wird deshalb eingetheilt *a.* in die reine und *b.* in die angewandte Bibliographie. *a.* Die reine Bibliographie betrachtet die Bücher und Werke nur nach ihrem Inhalt und hat bei der bald blos berichtenden, bald zugleich kritischen Verzeichnung derselben den Zweck, jedem Suchenden zu zeigen, was überhaupt vorhanden ist oder denselben doch mit den vorzüglichsten Werken seines Faches bekannt zu machen. Solche Bibliographien oder L.en sind gewöhnlich in systematischer Form abgefasst. Der eigentliche Gründer dieser bibliographischen Wissenschaft war Konrad Gesner. Wegen des ausserordentlichen Bücheranwuchses war der Einzelne bald nicht mehr im Stande, die Behandlung der reinen Bibliographie zu bewältigen, weshalb man sich darauf beschränkte, die L. einzelner Wissenschaften und Künste oder einzelner Völker getrennt zu behandeln. Auch über die L. einzelner Zeiten hat man Verzeichnisse. Es kann nicht davon die Rede sein, hier auch nur annähernd eine geschichtliche Uebersicht der Entwickelung der Bibliographie im Allgemeinen zu geben; es würde selbst dies zu viel Raum wegnehmen. Es mag deshalb nur auf die hauptsächlichsten Quellenschriften hingewiesen und das erwähnt werden, was in neuester Zeit in dieser Beziehung erschienen ist. Das vorzüglichste Hülfsmittel ist Julius Petzholdt's »*Bibliotheca Bibliographica.* Kritisches Verzeichniss der das Gesammtgebiet der Bibliographie betreffenden Litteratur des In- und Auslandes in systematischer Ordnung« (Leipzig, 1866). Weiter ist desselben Verfassers »Bibliographischer Anzeiger«, der seit 1840 in Dresden unter wechselndem Titel erscheint, sowie Naumann's »*Serapeum*«, das seit 1871 aufgehört hat, zu erwähnen. Ferner wären zu nennen: »Allgemeine Bibliographie« (Leipzig, Brockhaus), Brunet, »*Manuel de Libraire*« V. Edit. (Paris, Didot), Graesse,

»*Trésors de Livres rares et précieux*« (Dresden, Kuntze). Mit Deutschland besonders beschäftigen sich Heinsius' »Bücherlexikon« (Leipzig, Brockhaus), Kayser's »Bücherlexikon« (Leipzig, T. O. Weigel) und die Kataloge von Hinrichs. Frankreich wird vertreten durch Le Quérard, »*Journal de Bibliographie*« (Paris, 1855—1856), und durch die »*Bibliographie de la France*« (Paris, seit 1857). Für England ist »*The Publishers' Circular and General Record of British and foreign Literatur*« (London, Low) zu empfehlen. Zur weiteren Orientirung sei hier noch einmal auf Petzholdt's vorzügliche »*Bibliotheca Bibliographica*« hingewiesen. Die speziell musikalische Bibliographie hat sich erst spät entwickelt und zwar vorzugsweise in Deutschland, dem sich in dieser Beziehung kein anderes Land an die Seite stellen kann. Man hat hierbei wiederum verschiedene Strömungen zu beachten, so die Verzeichnisse der theoretischen und die der praktischen Musik, also *a.* die eigentlichen Bibliographien, d. h. die Verzeichnisse der Bücher über Musik, und *b.* die Verzeichnisse der Compositionen.

Trotz mancher verdienstlicher Berücksichtigung der Musik-L. in den Arbeiten älterer Bibliographen, wie Draudius, Machado, Jöcher u. A., war doch nichts Ganzes geschehen, da bei ihnen die musikalische L. immer nur einen einzelnen Zweig der allgemeinen bildete. Beachtenswerthes leisteten dann Brossard (»*Dictionnaire de Musique*«, Amsterdam, 1703), Walther (»Musikalisches Lexikon«, Leipzig, 1732), Adlung (Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit«, Erfurt, 1758), Hiller (»Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek«, Leipzig, 1768), Ebeling (»Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek«, Hamburg, 1770) und Gruber (»Beiträge zur Literatur der Musik«, Nürnberg, 1793—1795, Frankfurt und Leipzig, 1791). Johann Nicolaus Forkel war der erste, welcher durch seine »Literatur der Musik« im J. 1792 die musikalische Bibliographie wenigstens in Bezug auf die theoretischen Werke in trefflich systematischer Weise gründete. Einzelne Vervollständigungen dieses vorzüglichen Werkes erschienen nach und nach, so von Blankenburg (»Literarische Zusätze zu J. G. Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste«, Leipzig, 1796—1798; auch enthalten in Sulzer's Theorie, 2. Aufl., 1792 und 1794). Auch der treffliche Ernst Ludwig Gerber brachte viel bibliographisches Material für theoretische und praktische Musik in seinem »Lexikon der Tonkünstler« (1790 und 1812), sowie in dem »wissenschaftlich geordneten Verzeichniss seiner musikalischen Bibliothek« (Sondershausen, 1804). Doch erschwerte die alphabetische Anordnung des ersteren Werkes sehr die Uebersicht des Gebotenen. In Paris erschien 1822 eine »*Biographie musicale*«, welche jedoch als recht mangelhaft und unbrauchbar bezeichnet werden muss. Als sehr gelungen kann dagegen Dr. Lichtenthal's »*Bibliografia della Musica*« (Mailand, 1826) betrachtet werden, welche allerdings nur eine italienische Uebersetzung des Forkel'schen Werkes ist, dagegen aber eine gute Fortsetzung desselben bis 1826 bietet.

Das erste, trotz einiger Mängel doch das bedeutendste Werk nach Forkel war Becker's »Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit« und ein Nachtrag dazu (Leipzig, 1836, 1839). Beide Bücher enthalten auch Verzeichnisse musikalischer Manuscripte. Seit der Zeit sind gewissermaassen als Ergänzungen folgende musikalische Bibliographien erschienen: Büchting, »*Bibliotheca Musica*« (Verzeichniss aller in Bezug auf die Musik 1847—1866 im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher und Zeitschriften, Nordhausen, 1867); Büchting, »*Bibliotheca Theatralis*« (Verzeichniss aller in Bezug auf das Theater 1847 bis 1866 im deutschen Buchhandel erschienenen Bücher und Zeitschriften, Nordhausen, 1867); »Musikalischer Wegweiser« (die Musikliteratur Deutschlands 1857—1866, Reudnitz, 1867); C. F. Becker, »Die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen. Chronologisch geordnet« (Leipzig, 1845); P. Wackernagel, »Bibliographie zur Geschichte des Kirchenliedes im 16. Jahr-

hundert« (Frankfurt, 1855). Viel Material enthalten auch die lexikalischen Werke von Schilling, Gathy, Bernsdorf und Mendel. Ganz vorzüglich in dieser Beziehung ist des bewährten Fétis »*Biographie universelle*«, namentlich Italien und Frankreich betreffend. Hinsichtlich Deutschlands fusst er auf Walther, Gerber u. A. Seit 1872 erscheint aller zwei Monate in der *Librairie musicale ancienne et moderne* zu Paris »*Le Bibliographe musical*«, herausgegeben von einer Gesellschaft Künstler und Gelehrten. Das Blatt hat wenig bibliographischen Werth und dient hauptsächlich den Zwecken der Verleger. In den letzten Nummern hat es sich durch Aufnahme einiger guter Aufsätze gebessert.

Die Bibliographie über praktische Musik oder Compositionen entwickelte sich viel später, als die über theoretische Musik. Ausser einigen Verzeichnissen einzelner Verleger und der biographischen Hülfsmittel war in dieser Beziehung nichts geschehen. In ersterer Beziehung gehören hierher die Verlagskataloge von Joh. Gottl. Iman. Breitkopf (Leipzig, 1760—1780). Erst das »Handbuch der musikalischen Literatur«, welches seit 1817 in Leipzig erschien und von C. F. Whistling, A. Hofmeister u. A. bis auf die neueste Zeit fortgesetzt wurde, schuf auch hierin Abhülfe. Hierher gehören auch die bei Hofmeister in Leipzig erscheinenden »Musikalischen Monatsberichte« und die jährlich erscheinenden »Verzeichnisse der in Deutschland und den angrenzenden Ländern erscheinenden Musikalien« u. s. w. In Paris erscheint erst seit 1875 ein »*Catalogue des nouvelles oeuvres musicales françaises, publié par la commission du commerçe de musique*«. Seit Ausgabe der vierten Nummer trägt das Blatt an der Spitze die Bezeichnung »*Bibliographie musicale*«. Dasselbe ist mit der Hofmeister'schen Herausgabe gar nicht zu vergleichen; es ist nur ein buchhändlerisches Anzeigeblatt. Ausser diesen Verzeichnissen sind die allerdings noch spärlich gedruckten Kataloge der öffentlichen, Privat- und Vereinsbibliotheken, die zahlreich erscheinenden Verlags-, Auctions- und Antiquariats-Kataloge, die Wegweiser für die L. im Gesang und in der Instrumentalmusik u. s. w. zu erwähnen. Petzholdt in seiner »*Bibliotheca Bibliographica*« (S. 754 flg.) giebt hierüber manch schätzenswerthe Auskunft. Auch die Kataloge der Leihanstalten für Musik sind hier zu nennen, namentlich die von A. Cranz in Hamburg, F. Cranz in Bremen, A. Dörffel und C. A. Klemm in Leipzig. Sehr wichtig sind die vorzüglichen thematischen Kataloge über einzelne Meister, worunter die Arbeiten von Köchel (Mozart), Nottebohm und Thayer (Beethoven), Jähns (Weber), Nottebohm (Schubert) obenan stehen. Ihnen folgen die Verzeichnisse über Bach von Dörffel (Leipzig, Peters), Chopin (Leipzig, Fritzsch), Mendelssohn-Bartholdy (Leipzig, Breitkopf und Härtel), Schubert (Leipzig, Fritzsch), Schumann von Dörffel (Leipzig, Fritzsch).

Ueber die L. einzelner Zeiten ist in neuerer Zeit viel Verdienstliches erschienen, so: »*Bibliotheca Madrigaliana A bibliographical account of the musical and poetical works, published in England during the* 16. *and* 17. *centurdes, under the titles of Madrigals, Ballets, Ayres, Canzonets etc. etc. by Edward J. Rimbault*« (London, 1847); C. J. Becker, »Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts« (Leipzig, 1854 und 1855); »Der italienische Musikverlag um 1700«, von F. Chrysander und Jos. Müller (Allgem. musikal. Zeitung, Leipzig, 1869, 1871); R. Eitner, »Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke aus den frühesten Zeiten bis zum Jahre 1800« (Berlin, 1870 und 1871. Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte); R. Eitner, »Chronologisches Verzeichniss der gedruckten Werke von Hans Leo von Hasler und Orlandus di Lassus« (Berlin, 1874. Beilage zu den Monatsheften). Auch auf die namentlich in neuerer Zeit so bedeutend anwachsende biographisch-musikalische L. ist hier hinzuweisen, z. B. auf die Werke über Palestrina (Baini), Gabrieli (Winterfeld), Bach (Spitta), Gluck (Marx und Schmid), Händel (Chrysander), Haydn (Pohl), Mozart (Jahn), Beethoven (Marx, Thayer), Weber (M. v. Weber), Schubert (Kreisle), Schumann (Wasielewski) u. s. w. *b.* Die angewandte Bibliographie

behandelt die Bücher nach ihrer äusseren Beschaffenheit und nach den historischen Umständen, berücksichtigt also vorzüglich die Incunabeln und alten seltenen oder prächtig gedruckten Ausgaben. Sie hängt deshalb mit dem Bücherluxus und der Bibliomanie zusammen. Das meiste Material über derartige musikalische Incunabeln, Ausgaben und auch seltene Manuscripte enthalten die musikalischen Zeitschriften, namentlich die »Allgemeine musikalische Zeitung« (Leipzig, 1798—1848) und deren spätere Fortsetzungen (Leipzig, seit 1866), die »Cäcilia« (Mainz, 1824—1844) und die »Monatshefte für Musikgeschichte« (Berlin, seit 1869). Namentlich in der »Cäcilia« (1842—1847) hat der fleissige A. Schmidt eine Reihe trefflicher Beiträge zur L. und Geschichte der Tonkunst gegeben. Hierher auch gehört desselben ausgezeichneten Forschers einzig in seiner Art dastehendes Werk: »*Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger im 16. Jahrhundert« (Wien, 1845). Auch C. F. Becker's »Beiträge zur alten musikalischen Literatur« in der »Allgem. musikal. Zeitung« (1842—1843) sind hier zu erwähnen. Nicht minder sei aufmerksam gemacht auf Coussemaker's »*Notice sur un manuscrit musical de la Bibliotheque de Saint Dié*« (Paris, 1859).

Bibliothekwissenschaft. *a.* Bibliothek, Bibliothekenkunde. Unter Bibliothek versteht man eine Sammlung von Büchern zum Privat- oder öffentlichen Gebrauch. Es soll hier nicht auf eine allgemeine Geschichte der Bibliotheken eingegangen werden, sondern nur von den Musikaliensammlungen oder musikalischen Abtheilungen der Bibliotheken die Rede sein. Bei der reichen Produktiou, mit welcher bis zur neueren Zeit die Tonkunst uns überschüttet hat, erschien es natürlich, dass die Sorge für Erhaltung der Musikwerke weniger sorgsam und ängstlich hervortrat und dass man nur selten daran dachte, die Compositionen aller Zeiten zu sammeln, zu ordnen und vor allen Dingen den Suchenden zugänglich zu machen. So kam es, dass für Musikbibliotheken nur wenig gethan wurde und da, wo durch die Gunst der Verhältnisse Bedeutendes entstand, nicht viel davon in die Oeffentlichkeit drang. In neuester Zeit, wo der Barometer der musikalischen Produktionskraft wenigstens nicht im Steigen begriffen ist, beginnt die Sorge für Sammlung und Erhaltung nicht nur der älteren, sondern auch der hervorragenderen neueren Musikliteratur mehr in den Vordergrund zu treten. Die Vorstände der Hof-, National- und Stadtbibliotheken fangen endlich an zu begreifen, dass die musikalischen Abtheilungen ihrer Sammlungen denn doch nicht so unwichtig sind, als sie bisher glaubten, und dass die *Ars musica* ebensoviel Beachtung verdient, als manche anderen bisher mit Vorliebe gepflegten, viel unwichtigeren Fächer der Bibliotheken. Freilich ist diese Erkenntniss noch nicht überall zum Durchbruch gekommen, und nur einige grössere Bibliotheken sind es, welche ihren musikalischen Abtheilungen entschiedene Aufmerksamkeit zuwenden und dadurch bereits sehr bedeutende Resultate erzielt haben. Ich denke hierbei zunächst an Wien, München und Berlin. So bedeutend die Sammlung der österreichischen Kaiserstadt ist, so entbehrt sie jedoch augenblicklich des eigentlichen Lebensnerves, nämlich der musikalischen Leitung. Grosse Verdienste um die schöne Sammlung hat sich der verstorbene würdige Anton Schmid erworben; er fertigte einen alphabetischen Zettelkatalog an, der meines Wissens noch jetzt im Gebrauch ist. Die ansehnliche und bedeutende Bibliothek der Musikfreunde des österreichischen Staates steht unter der Leitung des trefflichen C. F. Pohl. München und Berlin haben für die musikalischen Abtheilungen ihrer Nationalbibliotheken eigene kunstverständige Custoden angestellt, die Herren Jos. Mayer und F. d'Espagne, vorzügliche Künstler, Gelehrte und Beamte. Der Vorgänger d'Espagne's in Berlin, S. W. Dehn, hatte sich mannichfache Verdienste um die grossartige Sammlung erworben, unterstützt in seltenster Weise vom geistvollen König Friedrich Wilhelm IV. In Dresden ist die werthvolle königl. Musikaliensammlung schon seit langer Zeit sachkundiger Leitung anvertraut, im

Augenblick der des königl. Kammermusicus M. Fürstenau. Durch Letzteren ist auch gemäss des Auftrages des Oberbibliothekars Herrn Dr. Förstemann die musikalische Abtheilung der königl. öffentlichen Bibliothek katalogisirt worden. In neuerer Zeit ist Leipzig dem Beispiele Münchens, Berlins und Dresdens gefolgt und hat seit 1865 für die musikalische Abtheilung der Stadtbibliothek in der Person des trefflichen A. Dörffel einen vorzüglichen Custos gewonnen.

Ohne sachverständige Fachbeamte ist es unmöglich, irgend etwas Erspriessliches für die musikalischen Abtheilungen der Bibliotheken zu erlangen. Die Beamten der betreffenden Sammlungen, sie mögen nun Bibliothekare, Sekretäre, Custoden oder sonst wie heissen, sind wohl im Stande, in allen anderen Abtheilungen der Bibliotheken arbeiten und katalogisiren zu können; für die praktisch-musikalische Abtheilung sind sie meist unbrauchbar, da hierzu entschiedene Fachkenntnisse gehören. Diesem Mangel an Vorständen und Beamten bei den musikalischen Abtheilungen mag es wohl auch hauptsächlich zuzuschreiben sein, dass letztere selbst so sehr vernachlässigt worden sind. Ein zweiter Hemmschuh ist meist die magere Dotation an Geldmitteln für Bibliothekzwecke Seitens des Staates oder der Städteverwaltungen. Hoffentlich wird sich die Aufmerksamkeit der Bibliotheksdirektionen künftig mehr diesem Zweige der Bibliothekswissenschaft widmen; möge man überall dem rühmlichen Beispiele Münchens, Berlins, Leipzigs, Dresdens und beziehentlich auch Wiens folgen. Auch auf die vielen Theaterbibliotheken Deutschlands, welche in fürstlichem oder städtischem Besitz sind, möchte ich hier aufmerksam machen und den Wunch aussprechen, dass die Vorstände derselben sich entschliessen könnten, jene theoretischen Werke und Musikalien, welche voraussichtlich nicht mehr praktisch zu verwerthen sind, an die betreffenden Hof-, National- oder städtischen Bibliotheken gegen Revers abzugeben; manche Schätze dürften dadurch vor einstmaliger Vernichtung bewahrt bleiben. Nicht minder wünschenswerth wäre es, wenn auch die Pfarr-, Kirchen- und Schulbibliotheken zu diesem Auswege griffen; es würden viele Seltenheiten, die jetzt unbeachtet und unbenutzt in derartigen Sammlungen vermodern, lebensfähig und dem allgemeinen Gebrauche wieder zugänglich gemacht werden.

Ueber die Musikbibliotheken Europas sind bis jetzt wenig Mittheilungen gemacht worden. Nachweise über die Bibliotheken aller Zeiten und Länder giebt Edwards in seinem »*Memoirs of libraries*« (London, 1859) und »*Libraries and Founders of libraries*« (London, 1865), Vogel in seiner »Literatur europäischer Bibliotheken« (neue Ausg. 1874), Rhees in seinem »*Manual of libraries*« (Philadelphia, 1861). Reiches Material enthalten in dieser Beziehung auch Naumann's »*Serapeum*« und Petzholdt's »Anzeiger«, sowie die verschiedenen Musikzeitungen. Um eine allgemeine Uebersicht wenigstens der Sammlungen Deutschlands zu erlangen, ist Petzholdt's »Adressbuch der Bibliotheken Deutschlands mit Einschluss von Oesterreich-Ungarn und der Schweiz« (Neu herausgegeben, Dresden, 1875) zu empfehlen. Die ersten Versuche von besonderen Verzeichnissen über Musikaliensammlungen sind in folgenden Aufsätzen niedergelegt: »Verzeichniss öffentlicher Bibliotheken Deutschlands, in denen Musikwerke aufbewahrt werden. Gesammelt von M. Fürstenau, ausgearbeitet von R. Eitner« (Monatshefte für Musikgeschichte, Berlin, 1871, 1872, 1875); »Mittheilungen über die Musikaliensammlungen des Königreichs Sachsen von M. Fürstenau« (Mittheilungen des K. S. Alterthumsvereins, Dresden, 1873). Die L. über einzelne Musikaliensammlungen mag nun in kurzer Uebersicht folgen:

Aachen: »Gedruckter Katalog der Stadtbibliothek« (Aachen, 1844), enthält einige Nachrichten über ältere Musikalien. — Augsburg: »Die musikalischen Schätze des Archivs und der Stadtbibliothek zu Augsburg« (Beilage zur Augsb. Allgem. Zeitung, 1872, No. 259). — Berlin: »Verzeichniss der in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin befindlichen Compositionen von Reinhard Keiser« von S. W. Dehn (Cäcilia Bd. 23). —

Bonn: »Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst« von J. Müller (Monatshefte für Musikgeschichte, Berlin, 1870), enthält Nachricht über einige ältere, in der Universitätsbibliothek zu Bonn befindliche Musikwerke. — Brandenburg a. d. Havel: »Die musikalischen Schätze der St. Katharinenkirche zu Brandenburg a. d. Havel u. s. w.« von J. F. Täglichsbeck (Brandenburg, 1857). — Breslau: »Verzeichniss derjenigen Componisten, deren Werke in der Bibliothek des Elisabethanischen Gymnasiums zu Breslau aus den Jahren 1816—1864 vorhanden sind« (Allgem. musikal. Zeitung). — Camenz: »Die Rathsbibliothek zu Camenz« (Serapeum, Jahrg. 14, Leipzig), giebt Nachricht über ältere Musikalien. — Darmstadt: »Accessions-Katalog der grossherzogl. Hofbibliothek« (Beilage zur Darmstädter Zeitung, 1873), enthält den Bestand der sämmtlichen Musikalien, die in dem Besitze der Bibliothek sind. — Dresden: Bibliographische Mittheilungen« von M. Fürstenau (Tonhalle, Leipzig, 1868), enthält Nachrichten über die Dresdener Musikaliensammlungen. — Eichstätt: »Ein Beitrag zur ältesten Clavierliteratur« (Monatshefte für Musikgeschichte, Berlin, 1870), enthält Nachrichten über alte Drucke des 16. Jahrhunderts in der königl. Bibliothek zu Eichstätt. — Frankfurt a. M.: Programm des städtischen Gymnasiums (Ostern 1872), enthält »Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliotkek und der Peterskirche« von C. Israel. — Grimma: »Die musikalischen Schätze der Landesschule zu Grimma« von L. O. Kade (Serapeum, Jahrg. 1816); »Verzeichniss der in der königl. Landesschule zu Grimma vorhandenen Musikalien aus dem 16. und 17. Jahrhundert« von Dr. K. M. Petersen (Grimma, C. Roesler). — Jena: »Nachricht von alten Musikalien auf der Jenaischen Universitätsbibliothek, gedruckt in den Jahren 1526—1544« von J. G. D. (Allgem. musikal. Zeitung, Leipzig, 1828). — Königsberg: »Die musikalischen Schätze der königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preussen u. s. w.« von J. Müller (Bonn, 1852). — Liegnitz: »Katalog der Liegnitzer Musikbibliothek« von S. W. Dehn mit Zusätzen von R. Eitner (Monatshefte für Musikgeschichte, Berlin, 1869); »Mittheilungen über die *Bibliotheca Rudolfina* der königl. Ritter-Akademie zu Liegnitz, I.« von Dr. Ernst Pfudel (Schulprogramm 1876, No. 153), enthält I. *Musici.* — Leipzig: »Alphabetisch und chronologisch geordnetes Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften« von C. F. Becker (2. Ausg. Leipzig, 1846). Die Sammlung ist jetzt im Besitz der Stadtbibliothek; »Führer durch die musikalische Welt« von A. Dörffel (Leipzig, 1865), enthält Mittheilungen über die musikalische Abtheilung der Bibliothek. — Pirna: »Die Musikalien der Stadtkirche zu Pirna« von L. O. Kade (Serapeum, Jahrg. 18). — Wernigeroda: »Mittheilungen über die Musikschätze der gräfl. Stollberg-Wernigeroda'schen Bibliothek« von R. Eitner (Allgem. musikal. Zeitung, Leipzig, 1868). — Wien: »Wiens musikalische Kunstschätze« von Kandler (Allgem. musikal. Zeitung 1826); »Geschichte der k. k. Hofbibliothek zu Wien« von J. F. von Mosel (Wien, 1835), enthält Nachrichten über seltene musikalische Schriften und Musikalien der k. k. Hofbibliothek; »Die musikalischen Kunstsammlungen in Wien«, angezeigt von Alois Fuchs (Cäcilia, Bd. 23); Becker's »Nachtrag zur musikalischen Literatur« (Leipzig, 1839), enthält die theoretischen Werke der königl. Hofbibliothek; A. Schmid's »*Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*« (Wien, 1845), enthält die ältesten Druckwerke der Bibliothek bis etwa 1545; »Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst« von A. Schmid (Cäcilia, 1842—1848), enthalten viel Nachrichten über die musikalischen Schätze der Hofbibliothek; »Katalog der Sammlung alter Musik des k. k. Hofraths R. G. Kiesewetter, Edler von Wiesenbrunn in Wien 1847«. Als Zugabe zu diesem Hauptkatalog gehört: »Gallerie der alten Contrapunktisten; eine Auswahl aus ihren Werken u. s. w. Alles in verständlichen Partituren aus dem Archiv alter Musik des k. k. Hofrathes R. G. Kiesewetter u. s. w.« (Wien, 1847). Die Sammlung ist jetzt Eigenthum der k. k. Hofbibliothek; »Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium« von C. F. Pohl

(Wien, 1871), enthält eine gedrängte Uebersicht der Bibliothek und des Archivs der Gesellschaft; »Die italienische Tonkunst vom 16. bis 19. Jahrhundert und die Manuscripte der Wiener Hofbibliothek«, Mittheilungen von Karl von Bruyck (Tonhalle, 1868). — Zwickau: »Verzeichniss der auf der Zwickauer Bibliothek befindlichen gedruckten Musikalien« von Schulze (Allgem. musikal. Zeitung, Leipzig, 1843); »Die Rathsbibliothek in Zwickau in Sachsen« von M. Eitner (Monatshefte für Musikgeschichte, Berlin, 1876). — Cambrai: »*Notice sur les Collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai et des autres villes du Departement du Nord*« von E. de Coussemaker (Paris, 1843). — Liège: »*Catalogue de la Bibliothèque de Conservatoire Royal de Musique du Liège*« (Liège, 1862). — Paris: »*Le nouvel opera*« par C. Nuitter (Paris, 1875), enthält Mittheilungen über die Musikaliensammlung der Grossen Oper. — London: »*Catalogue of the Manuscript music in the British Museum*« (London, 1842). — Bologna: »Drucke von Ottaviano Petrucci auf der Bibliothek des *Liceo filarmonico* in Bologna« von F. X. Haberl (Monatshefte für Musikgeschichte, Berlin, 1874). — Modena: »*Delle Opere di Alessandro Stradella esistendi nell' archivio musicale della R. Bibliotheka Palatina di Modena*« von Angelo Catalani (Modena, 1866); »*Cronistorio dei teatri di Modena dal* 1538 *al* 1871« del A. Gandini, F. Valdrighi e H. Ferrari-Moreni (3 Bd., Modena, 1873). — Neapel: »*Cenno storico sulla scuola musicale de Napoli*« del F. Florimo (Neapel, 1869), enthält viele interessante Nachrichten über die im königl. Archiv vorhandenen Musikalien. — Turin: »*Indici di tutti e Libri e Spartiti di Musica che conservansi nell' archivio del Real Conservatorio della Pietà de Torchini*« (Neapel, 1801). — Venedig: »*Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco dal* 1378—1777« di F. Caffi (Venedig, 1854), enthält Mittheilungen über die Musikalien der St. Marcuskirche. — Spanien: »*Rapports sur une Mission littéraire et philologique en Espagne*« par E. Ruelle (*Le Bibliographe musical* 1875 No. 22), enthält Mittheilungen über Musikalien, Manuscripte u. s. w. in der Nationalbibliothek und in den Sammlungen des Eskurial. — Portugal: »*Index de Obras que se conservaõ na Biblioteca Real da Musica*« (Lisboa, 1649); »*Os Musicos Portuguezes*«. *Biographia-Bibliographia por J. Vasconcellos* (2 Bde., Porto, 1870); »*Ensaio Critico sobre o Catalogo d'el Rey D. João IV.*« por J. de Vasconcellos.

b. Bibliothekenlehre, der Inbegriff aller zur Geschäftsführung eines Bibliothekars erforderlichen Kenntnisse und Fertigkeiten, oder aller auf Einrichtung und Verwaltung einer Bibliothek bezüglichen Grundsätze, seien sie theoretisch oder aus der Erfahrung gewonnen. Nach Begründung der L.geschichte durch Tritheim und Gesner ist das Bibliothekwesen von vielen Gelehrten behandelt worden, so von Schrettinger (»Versuch eines vollständigen Lehrbuches der Bibliothekwissenschaft u. s. w.«, München, 1829, 2 Bde.), Ebert (»Bildung des Bibliothekars«, 2. Ausg. Leipzig, 1820), Namur (»*Manuel du Bibliothécaire*«, Brüssel, 1834), Molbach (»Ueber Bibliothekwissenschaft«, deutsch von H. Ratjen, Leipzig, 1833), Constantin (»*Bibliothéconomie*«, Paris, 1839; deutsch 2. Ausg. Leipzig, 1842), Schmidt (»Handbuch der Bibliothekwissenschaft, Literatur- und Bücherkunde«, Weimar, 1849), Zoller (»Die Bibliothekwissenschaft im Umriss«, Stuttgart, 1846), Seizinger (»Theorie und Praxis der Bibliothekwissenschaft. Grundlinien der Archivwissenschaft«, Dresden, 1863), Petzholdt (»Katechismus der Bibliothekenlehre«, 2. Aufl. Leipzig, 1871) u. s. w. In allen diesen und vielen anderen Büchern sind die Grundsätze niedergelegt, nach welcher eine Bibliothek einzurichten und zu verwalten ist. Hier näher darauf einzugehen, ist des karg zugemessenen Raumes wegen unmöglich und auch unnütz, da doch nichts Ganzes erreicht würde; der Leser mag sich selbst durch die zahlreichen Fachschriften unterrichten. Hier seien nur einige Bemerkungen über die musikalischen Abtheilungen der Bibliotheken gestattet. Wie schon im Artikel »Bibliothekenkunde« erwähnt worden ist, hat man hin und wieder erst in neuerer Zeit jenen Abtheilungen grössere Aufmerksamkeit geschenkt,

sie selbstständiger gemacht und unter die Leitung von Fachmännern gestellt. In den meisten Bibliotheken freilich bildet die Musik immer noch einen nur kleinen, von den meist unmusikalischen Bibliothekaren gefürchteten, ja gehassten Theil der Sammlungen. Begreiflich erscheint es, dass unter solchen Umständen die Ansichten über zweckmässige Aufstellung der Musikalien noch sehr schwanken, ja man kann eigentlich behaupten, dass hierüber noch nicht einmal eine wissenschaftliche Aussprache stattgefunden hat, viel weniger also die Aufstellung fester Normen und Grundsätze besteht. Es wäre wünschenswerth, dass in dieser Beziehung endlich etwas geschieht. Es lässt sich also auch über die Bibliothekenlehre in Beziehung auf die Sammlungen von Musikalien nicht viel sagen.

Im Allgemeinen werden folgende Grundsätze befolgt: Man theilt den Bestand in *a.* theoretische und *b.* praktische Musik. In jeder Abtheilung wieder trennt man Gedrucktes und Handschriftliches. Die Aufstellung erfolgt unter *a.* nach dem Format (Folio, Quart und Octav), unter *b.* meist ohne Berücksichtigung des Formates, da dasselbe bei den Musikalien sich nicht so gleichmässig unterscheidet, wie bei den Büchern. Ausserdem ist hierbei auch nach anderen Seiten hin mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen. Es drängt sich z. B. die Frage auf, ob Werke in Partituren oder Stimmen getrennt aufzubewahren sind; ferner scheint es räthlich, die Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts, die nur in Stimmbüchern erschienen sind, wenn sie zahlreich vorhanden sind, in Futteralen besonders aufzustellen. Auch mit den liturgischen Sachen und Choralsammlungen müsste dies der Fall sein. Bis jetzt stehen in den meisten Bibliotheken derartige Sammlungen mit oder ohne Noten unter »Hymnologie«. Gewöhnlich erfolgt die Aufstellung mit oder ohne Berücksichtigung des Formates in den einzelnen Unterabtheilungen alphabetisch nach den Namen der Verfasser und Componisten oder nach den Stichworten der Titel und zwar dann, wenn die Werke von zwei oder mehreren Verfassern, oder anonym erschienen sind, doch herrschen auch hierüber verschiedene Ansichten; es findet noch immer ein Schwanken zwischen alphabetischer und wissenschaftlicher Methode statt. »Dasjenige System, welches sich sowohl durch seine praktische Brauchbarkeit, als durch seine streng wissenschaftliche Ordnung empfiehlt, ist das wissenschaftlich-homogene oder das koordinirte, welches seit dem Erscheinen des ‚Allgemeinen Repertoriums' von Schütz und Hufeland auf den besten deutschen Bibliotheken eingeführt ist.« Das eben Gesagte findet in der Hauptsache nur Anwendung auf die theoretische Abtheilung einer musikalischen Bibliothek. In den einzelnen Abtheilungen der praktischen Musik erfolgt die Einordnung am besten nach dem Alphabet. Die königl. Musikaliensammlung in Dresden hat folgende Systematisirung angenommen, wobei sie freilich sehr vom Raum und von schon früher getroffenen Anordnungen abhängig war: *A.* Kirchliche Vocalmusik, *B.* Weltliche Vocalmusik, *C.* Instrumentalmusik, *D.* Gesammelte Werke, *Da.* Sammelwerke, *Db.* Schulen, *E.* Theoretische Werke, *F.* Textbücher. Es ist hierbei zu bemerken, dass die theoretische Abtheilung der Sammlung sehr klein ist und deshalb eigentlich nur als Anhang der praktischen Musik betrachtet wird. Im Allgemeinen wird sich immer folgende Eintheilung empfehlen: Musik *(Ars musica); A.* Theoretische Musik *(Musica theoretica), B.* Praktische Musik *(Musica practica).*

Ueber alle diese Dinge klar zu werden und zu festen Grundsätzen zu kommen, wäre nur möglich, wenn von den grösseren Bibliotheken hierüber Mittheilungen ergingen und sich Sachkundige fänden, welche diese Angelegenheit systematisirten; es wäre dies ein sehr verdienstliches Unternehmen. Leichter wird die Erledigung der Katalogisirung und der Signirung sein. In beiden Beziehungen wird man sich im Allgemeinen nach den Einrichtungen der Bibliothek zu richten haben, welcher die Musikalien angehören. Hinsichtlich der Kataloge unterscheidet man Accessions-, Standorts-, alphabetische und wissenschaftliche Verzeichnisse. Gewöhnlich fertigt man zuerst den Zettelkatalog,

d. h. man schreibt die Titel der Werke auf einzelne gleichmässige Zettel. Aus diesem Zettelkatalog kann man dann leicht die anderen Kataloge zusammensetzen; man kann damit wie auf einem Clavier spielen. Hinsichtlich der Signirung herrschen sehr verschiedene Ansichten. Früher ging sie gewöhnlich durch alle Formate durch, um Doppelsignaturen zu vermeiden, jetzt sucht man überall den Grundsatz durchzuführen, jedem Formate eine eigene Nummernreihe zu geben. In Göttingen und Bonn hat man die relative Nummerirung mit der Pagina des wissenschaftlichen Kataloges angewandt. Einschaltungsnummern werden durch Buchstabenexponenten ausgedrückt. — Die vorstehenden Artikel (Bibliographie und Bibliothekwissenschaft) unter besonderer Beziehung auf Musik erscheinen zum ersten Male in einem lexikalischen Werke. Deshalb verdienen sie besondere Beachtung, aber auch Nachsicht. Möge der hier gemachte Versuch recht viel verbessernde und ergänzende Bearbeiter finden. M. Fürstenau.

Literatur. Niemand wird verlangen, wenn man den schwierigen und sehr undankbaren Artikel über musikalische Literatur schreibt, dass Alles das, was seit Jahrhunderten gedruckt ist, in dem eng gefassten Rahmen eines Conversations-Lexikonartikels gefunden wird. Ein solcher Artikel kann unmöglich das weit umfassende Gebiet der musikalischen L. erschöpfen. Da aber nach der ganzen Anlage unseres Werkes doch die möglichste Vollständigkeit wünschenswerth, ja nothwendig ist, so werden wir uns, um diese nur einigermaassen zu erreichen, der grössten Kürze befleissigen. Wir halten es daher für zweckmässig, einen Auszug mit eigenen Ergänzungen aus C. F. Becker's Werke: »Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur« — 1836 in Leipzig bei Rob. Friese erschienen — zu geben. Was nach dieser Zeit erschienen und veröffentlicht, ist, da uns kein anderer Führer zu Gebote stand, ein mühevoll geordnetes Namensverzeichniss aus den verschiedensten musikalischen Zeitschriften. Eigene Bemerkungen und Urtheile sind hierbei nicht ausgeschlossen geblieben. Veraltete Werke mit seitenlangen Titeln aus früheren Jahrhunderten, die bereits von neueren Schriftstellern für unsere Zeit verarbeitet wurden, oder nicht mehr zu haben sind, verzeichnen wir nicht. Alles Classische soll, wenn auch oft nur die Namen der Verfasser und die Titel der Bücher zu nennen sind, erwähnt werden. Von den vielen gelehrten, zum Theil lateinischen Dissertationen und in Zeitschriften zerstreuten Abhandlungen und Aufsätzen können wir hier nur die allerwichtigsten und solche anführen, die Stoffe behandeln, von denen bis dahin wenig oder gar nichts geschrieben wurde. Die Becker'sche Literatur-Darstellung darf theilweise zwar als Ergänzung des Forkel'schen bekannten Werkes angesehen werden; doch ist sie auf der anderen Seite wieder zu wenig kritisch und ungeachtet ihres Titels zu wenig systematisch, als dass sie die Stelle eines solchen historisch-literarischen Ueberblick's vollkommen ausfüllen könnte, welchen wir mit Recht von einem Handbuche der Literatur erwarten. Indess befriedigt Becker's verdienstliche, dankenswerthe musikwissenschaftliche Arbeit das Bedürfniss einer gleichsam literarischen Registratur, das um so fühlbarer werden musste, je mehr sich unsere musikalische Bibliotheken anfüllten und häuften. Die Uebersicht der musikalischen Literatur theilen wir hiernach in folgende Abschnitte ein:

1) Ursprung der Musik. Titus Lucretius Carus: sechstes Buch »*De rerum natura*«. — Gottsched: »Gedanken vom Ursprung und Alter der Musik«; in dessen kritischer Geschichte der Dichtkunst der Deutschen (Leipzig, 1757). — Scheibe: »Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik« (Altona und Flensburg, 1754). — »Ueber uranfängliche Musik«, Allgem. musik. Zeit. p. 428 (Wien, 1823). — Laven: »Ueber die Entstehung, Ausbildung und Wirksamkeit der Tonkunst« (Eutonia, 1831, 6. Bd. S. 22—30). — Hermann Mendel: »Die Anfänge der Musik« (aus einer grösseren Abhandlung über die Entwickelung des musikalischen Nationalstyls), Neue Berl. Musik-Ztg. 14. Jahrg. No. 9. —

H. Ehrlich: »Die Musik vorchristlicher Zeit und ihre Bedeutung für die jetzige Tonkunst« (Neue Berl. Musik-Ztg. 20. Jahrg. p. 209).

2) Schönheit und Nutzen der Musik. *Quintilian. istit. orator.* 1. Buch 10. Cap. — Lateinische Abhandlungen und Reden. — Luther, in vielen Stellen seiner Werke, die sich in Rambach's Schrift: »Luther's Verdienste um den Kirchengesang« (1813) gesammelt finden. Auch »Luther's Gedanken über die Musik« von F. A. Beck (Berlin, 1825). — Viele veraltete Schriften. — »Ueber die Würde und den Nutzen der Tonkunst«. Aus dem Französischen (Constanz, 1827). — Horstig: »Die Macht des Schönen in der Tonkunst« (Cäcilia 1828, Bd. 8 p. 149—156). — Hauser (J. B.): »Versuch über das Schöne in der Musik« (Erfurt, 1834). — Das beste poetische Werk in fünf Gesängen von dem Spanier Yriarte. In dessen prosaischen und poetischen Schriften (Madrid, 1787, 6 Thle.). — Wackenroder, in den »Phantasien eines kunstliebenden Klosterbruders«, von Tieck herausgegeben.

3) Moralische Wirkungen der Musik. Viele lateinische und veraltete Schriften, die sich bei Becker verzeichnet finden. — Herder: »Wirkt die Musik auf Denkungsart und Sitten? (in der Adrastea, Leipzig, 1801, 4. Stück) — Wendt: »Von dem Einfluss der Musik auf den Charakter« (Leipz. allgem. mus. Zeit. 1808, No. 6 und 7). — Horstig: »Ueber den Einfluss der Musik auf die Veredlung der Menschen« (Cäcilia 1824 p. 59—66).

4) Physische Wirkungen der Musik auf Menschen und Thiere. Viele alte Abhandlungen, besonders über die Tarantel. — Rochlitz: »Ueber die vermeinte Schädlichkeit des Harmonicaspiels« (Allgem. Leipz. Mztg. 1. Bd. p. 298). — Fr. Aug. Weber: »Von dem Einfluss der Musik auf den menschlichen Körper« (Ebend. 4. Bd. p. 561). — Rochlitz: Wirkungen der Musik auf Irre und Geisteskranke unter der Ueberschrift »Wunsch«, in: Für Freunde der Tonkunst, 2. Bd. p. 321. — Lichtenthal: »Der musikalische Arzt« (Wien, 1807). — Pet. Jos. Schneider: »Die Musik und Poesie«. Zweiter Titel: »System einer medicinischen Musik« (Bonn, Georgi, 1835).

5) Allgemeine Geschichte der Musik. Fr. Wilh. Marpurg gehört mit Mattheson zu den grössten deutschen Musikliteratoren und Theoretikern. Marpurg klärte alle Zweige der musikalischen Wissenschaften und besonders die Lehre von der Harmonie auf. Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Dieses Werk beginnt vom Ursprunge der Musik und endet mit der Frage: Ob die Griechen eine Musik gehabt haben? Frühere Werke von Bollin, Bonnet, Prätorius. — John Hawkins, von 1720—1798, hat sich als Musikdilettant durch seine Geschichte der Musik, 1776 in 5 grossen Quartbänden unter dem Titel: »*A General History of the Science and practice of Music*« zu London erschienen, einen unsterblichen Namen in der musikalischen Welt erworben. — Charles Burney: »*A General History of Music, from the earliest ages tho the present period*« (London, 1776—1789, 4 Bde.). Zeichnet sich durch Genauigkeit und Klarheit aus. Eine deutsche Uebersetzung von J. J. Eschenburg (Leipzig, 1781). Thomas Busby gab 1786 zu London einen Auszug des Burney'schen Werkes heraus. Christ. Friedr. Michaelis, von 1770—1834 zu Leipzig lebend, lieferte eine deutsche Uebersetzung von Busby's »Allgemeiner Geschichte der Musik«, 2 Bde. — Joh. Nic. Forkel: »Allgemeine Geschichte der Musik« (Leipzig, 1788—1801, 4 Thle. in 4°). Diese unvollendete Allgem. Gesch., sie reicht nur bis zum 16. Jahrhundert, ist das bedeutendste Werk Forkel's (s. d.). — Schubart, Chr. Friedr. Daniel, der Dichter, von 1739—1791, giebt in seiner »Aesthetik der Tonkunst«, welche er in seiner Gefangenschaft auf Hohenasperg schrieb, eine skizzirte Geschichte der Musik. Dieses Werk wurde erst nach seinem Tode 1806 zu Wien von seinem Sohne Ludw. Schubart herausgegeben. — Wilh. Chr. Müller, von 1752 bis 1831, in seiner »Aesthetik der Tonkunst«. — Gottfr. Wilh. Fink (s. d.), von 1783—1846, veröffentlichte 1831 zu Essen sein musikgeschichtliches Werk: »Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik«. —

Georg Christoph Grosheim, von 1764—1847, schrieb »Fragmente einer Geschichte der Tonkunst« (Mainz, 1822). — François Joseph Fétis (s. d.), von 1784—1871, »Allgemeine Musikgeschichte« (Paris, 1830). — In Becker sind, wer dafür Interesse hat, die Schriften über die Musik der Aegypter, Aethiopier, Chinesen u. s. w. nachzulesen.

6) Die Musik der Hebräer. Schriften von Rabbi Abraham a Santa Clara, Ulrich Megerle genannt (1642—1709), Anton, Conr. Gottlob, von 1746 bis 1800, Calmet, Marcello, Mersenne, Lamy, Schröter, Speidel, Ugolino, Wald, Wilisch u. A. — Johann Mattheson's Werk: »Der musikalische Patriot« (Hamburg, 1728), enthält viele wichtige Abhandlungen über die Musik der Hebräer und besonders über die Ueberschriften der Psalmen. — Herder's »Geist der hebräischen Poesie« (2 Bde., Dessau, 1782—1783) ist eines der geistvollsten Werke. Es handelt 1. von der Musik der Psalmen, 2. von der Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesang, 3. über die Musik, ein Anhang aus Asmus' sämmtlichen Werken. — Saalschütz, Lehrer der israelitischen Gemeinde zu Königsberg: »Von der Form der hebräischen Poesie, nebst einer Abhandlung über die Musik der Hebräer« (Königsberg, Unger, 1825). — Peter Jos. Schneider: »Biblisch-geschichtliche Darstellung der hebräischen Musik« (Bonn, Dunst, 1834). — Becker zeigt dann noch eine Menge gelehrter Schriften über die musikalischen Instrumente der Hebräer, über die hebräischen Accente, über die Tempelmusik der Hebräer, die nur den Forscher interessiren, an.

7) Musik der Griechen und Römer. Die berühmtesten Namen der hierher gehörigen Schriftsteller sind: Athenaeus, Augustinus, Boethius, Censorinus, Euclides, Gellius, Jamblichus, Lucian, Macrobius, Nicomachus, Philodem, Photius, Plato, Plinius, Plutarch, Ptolomaeus, Vitruvius u. A. Unter den Neueren schrieben über die Musik der Griechen und Römer: Bürette, Barthelemy, Meibom, Meursius, Scaliger, v. Drieberg, Gironi, Gevaert u. s. w. Ueber die Tonleitern, Musiknoten und Harmonik der griechischen und römischen Musik handelten: Joh. Friedr. Bellermann, Gafor, Dentice, Doni, Cerceau, Pepusch, Stiles, Roussier u. A. Ueber die Instrumente der Alten überhaupt: Chaussee, Montfaucon, Bonanni, Blanchini, Krüger; von einzelnen Instrumenten: Doni, Lampe, Meursius, Meister, Vollbeding, Buttmann, Hiller. Ueber den Rhythmus, den Gesang, die theatralische Musik der Griechen und Römer, den Gebrauch der Musik bei der Erziehung u. s. w. schrieben: *a.* Rhythmus: Bossius, Nas, Bökh, v. Drieberg, C. Joh. Hoffmann; *b.* Lieder und Gesänge: Laurentius, L. de la Nauze, Snedorf; *c.* theatralische Musik: Bulanger, Doni, Jean Bapt. Bos, Düclos, Voltaire, Martini, Reichard, Heeren, Faber, Corsini u. A.; *d.* Gebrauch der Musik bei der Erziehung: Versor, Camerarius, Conring, Colle, Saechi u. A. Schriften von dem Unterschied der alten und neuen Musik und den Wirkungen der Musik bei den Griechen schrieben: Vincenzo Galilei (Vater des berühmten Galilei), Artusi, Wallis, Doni, Riemer, Perrault, Provedi, Gottfr. Weber, Chabanon, Mattei, v. Drieberg, Dalberg u. A. Abhandlungen und Schriften über die Musik der Neugriechen lieferten: Crusius, Allatius, Metrophanes, Critopolus, Siber, Doni, J. G. Sulzer, Ukert, Pouqueville, Hobhouse, Leop. Schefer, Mönnich, Elster, und der ausgezeichnete Musikgelehrte Raphael Georg Kiesewetter in der Abhandlung: »Ueber die Musik der neueren Griechen« (Leipzig, Breitkopf und Härtel), — Joh. Friedr. Bellermann: »Ueber die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, erläutert nebst Notentabellen und Nachbildungen von Handschriften auf sechs Beilagen« (Berlin, Alb. Förster, 1848).

8) Schriften über die Musik im Mittelalter. Martin Gerbert v. Hornau (s. d.), ein um die Musikgeschichte hochverdienter Forscher. Hierher gehört sein Hauptwerk: »*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissima*« (3 Bde., St. Blasien, 1784); ferner Aurelianus Reomensis, Notker, Hucbald, Regino, Odo mit dem Zusatze der Heilige (St.), seine theoretischen und musikgeschichtlichen Werke hat Gerbert in seiner Sammlung alter musikalischer Schriftsteller mitgetheilt, Guido von Arezzo, dessen Tractate sich auch in Gerbert's Sammlung

finden, Verno, Franco von Cöln, Marchetti de Padua, Joh. de Muris, Adam de Fulda, Adelung, Frd. Aug. Kanne: »Beitrag zur Musikgeschichte des Mittelalters« (Allgem. Wiener Musikztg. 1817 No. 25). — Fink: »Von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche« (Leipz. mus. Ztg. Bd. 29 p. 417). — Kiesewetter bei Becker nachzuschlagen.

9) Schriften über die neuere Musik. Kiesewetter's »Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Zeit« (Leipzig, 1834) ist das beste Werk über neuere Musik. Das goldene Zeitalter der Musik unter Haydn, Mozart und Beethoven hat wenig Berücksichtigung gefunden, während die frühere Zeit und besonders die Periode des Wiederauflebens der Musik durch die Niederländer mit ausserordentlicher Vorliebe von Kiesewetter behandelt wurde. — Carl v. Winterfeld's: »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter« (Berlin, Schlesinger, 1834) ist ein vorzügliches Werk. Es enthält die Geschichte heiligen Gesanges im 16. und der ersten Entwickelung der Hauptformen der heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhundert (3 Thle.). — Carl Ferd. Becker (s. d.): »Hausmusik in Deutschland, eine Geschichte der Kammermusik im 16. bis 18. Jahrhundert« (Leipzig). — Gustav Schilling: »Geschichte der neueren Musik« (Carlsruhe, Groos). Ein talentvoller musikalischer Schriftsteller, der aber durch Vielschreiberei seinem Renommée geschadet. — Ernst Ludw. Gerber (s. d.), von 1746—1819: »Geschichte der Musik in Deutschland«, 1794 herausgegeben. — Werke über italienische Musik von Pietro della Valle (1586—1652), Martinelli, Signorelli, Baini, Pierotti, Orloff: »*Essai sur l'histoire de la musique en Italie*« (Paris, 1822; deutsch von Adolph Wagner, Leipzig, 1824); Sievers, in der Cäcilia. Werke über französische Musik von Titon du Tillet, Daquin, Chargey, Cramer, Abt Vogler, Leclerc: »*Essai sur la propagation de la musique en France*« (ein bedeutendes und vorzügliches Werk), Reichardt — höchst interessant —: »Vertraute Briefe aus Paris«, Méhul, Anders (in der Cäcilia). Werke über englische, schottische und irische Musik von Charles Dibdin (s. d.), Jackson, Michaelis: »Ueber schottische und irländische Musik« (Leipz. musikal. Ztg., 8. Bd. p. 407), Faulkner: »*Rambling notes and reflections*« (London, 1827), Parke: »*Musical memoirs*« (London, 1830). Ueber niederländische Musik: Eichler (Friedr. Wilh.): »Musikalische Zustände in Belgien« (Neue Zeitsch. f. Musik, Leipzig, 8. Bd. p. 57), Moes: »*Abrégé historique sur la musique moderne*« (Brüssel, 1828). Ueber deutsche Musik von Reichardt (Joh. Frd.): »Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend« (Frankfurt und Leipzig, 1. Thl. 1773, 2. Thl. 1776); desselben Verfassers »Vertraute Briefe«, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808 und 1809 (2 Bde., 1810). — Joh. Amad. Wendt (1783 bis 1836): »Ueber den Zustand der Musik in Deutschland in den letzten Jahren« (Wiener Mus.-Ztg. 1822 No. 93); von demselben Verfasser: »Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Deutschland und wie er geworden« (Göttingen, Dietrich, 1835). — Gottfr. Weber: »Deutschland im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts« (Cäcilia 1826, 4. Bd. p. 89). — Gottfr. Wilh. Fink (s. d.): »Zur neuesten Geschichte der Verbreitung der Musik in Deutschland« (Leipz. musik. Ztg. Bd. 35 p. 609). — L. Rellstab: »Ueber den Zustand der Musik in Deutschland« (Berlin, Duncker und Humblot, p. 133; im deutschen Taschenbuch von Büchner herausgegeben). — E. Naumann: »Ideen zu einer Geschichte der Tonkunst« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 16. Jahrg. No. 1). — Gustav Bock: »Verhältniss des Componisten zum Verleger, Arrangeur und Theaterdirektor« (Ebendas. von 1849 No. 1). — Franz Commer: Bearbeitungen nach antiken Grundsätzen: »Frösche des Aristophanes« (1842), »Die Electra des Sophocles« (1843). In demselben Jahre bearbeitete er und gab heraus: »Die niederländische Tonschule des 15. und 16. Jahrhunderts«, und 1849 erschien seine »*Collectio operum musicorum Batavorum*«. — Fr. Joh. v. Drieberg: »Die mathematische Intervallenlehre der Griechen« (Leipzig, Knobloch, 1819); von demselben: »Aufschlüsse über die Musik der Griechen«, seinem Lehrer Spontini gewidmet (Ebendas.,

1819); von demselben: »Die Arithmetik der Griechen« (Leipzig, Weigel, 2 Thle., 1821); von demselben: »Die musikalischen Wissenschaften der Griechen« (Berlin, Trautwein, 1820); von demselben: »Die praktische Musik der Griechen« (Ebendas., 1821); von demselben: »Die pneumatischen Erfindungen der Griechen«, mit Kupfern (Ebendas., 1822); von demselben: »Neue Maschinen«, mit Kupfern (Ebendas., 1823); von demselben: »Untersuchungen der Frage, ob die Griechen eine Harmonie gehabt haben« (Leipz. musikal. Ztg. von 1825 No. 5); von demselben: »Die rhythmischen Zeiten, nach griechischen Grundsätzen erklärt« (Ebendas. No. 29); von demselben: »Ueber die Stimmung der griechischen Instrumente« (Cäcilia von 1825); »Ueber Monochord« (Ebendas.); von demselben: »Wörterbuch der griechischen Musik« (Berlin, Schlesinger, 1835); von demselben: »Die griechische Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt«, eine Antikritik in drei Büchern (Berlin, Trautwein, 1841). — Carl v. Winterfeld: »Johannes Pierluigi von Palestrina, seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Branis' neueste Forschungen dargestellt« (Breslau, Aderholz, 1832); von demselben: »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter; zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im 16. Jahrhundert etc.« (Berlin, Schlesinger, 1834). — E. Naumann: »Zur Geschichte des Oratoriums« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 21. Jahrg. p. 201, 209, 217, 225, 233 und 241). — E. Hanslick: »Geschichte des Concertwesens in Wien« (Wien, Wilh. Braumüller, 1869); geistreich und gewandt geschrieben, darf doch die geschichtliche Bedeutung des Buches in Betreff einer umfassenden Quellenforschung nicht zu hoch angeschlagen werden. — Ludw. v. Köchel: »Die kaiserl. Hofmusik-Kapelle in Wien von 1543—1867 nach urkundlichen Forschungen« (Wien, Beck'sche Universitäts-Buchhandlung [Alfr. Hölder], 1869); das reiche Material ist sehr mühevoll und übersichtlich dargestellt. — Ed. Hanslick: »Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens«, nebst einem Anhange: »Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz« (Wien, W. Braumüller, 1870); dieses Buch, Fortsetzung der 1869 erschienenen Geschichte des Concertwesens in Wien, ist viel bedeutender und inhaltreicher, als sein anspruchsloser Titel erwarten lässt. — E. Naumann: »Die Tonkunst in der Culturgeschichte« (2 Bde. in 4 Abth., Berlin, Behr's Buchhandlung [E. Bock], 1869 und 1870); ein hoch anzuerkennendes Werk. — Rob. Eitner: »Monatshefte für Musikgeschichte«, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, redigirt von R. Eitner (Berlin, T. Trautwein [M. Bahn], 1871); dieser bis jetzt vernachlässigte Zweig der Kunstgeschichte hat durch dieses Unternehmen eine würdige Vertretung gefunden. — O. Paul: »A. M. Severinus Boetius«. Fünf Bücher »*de musica*« ins Deutsche übertragen von O. Paul. Mit vielen Tafeln (Leipzig, Leuckart, 1872); eine mühevolle, aber ungemein verdienstliche Arbeit des geschätzten Musikforschers. — W. v. Lenz: »Joseph Joachim in Petersburg« (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 26 p. 228, 233). — F. W. Jähns: »Carl Maria von Weber, eine Lebensskizze nach authentischen Quellen«, mit einem bisher unbekannten Bildnisse Weber's in Photolithographie (Leipzig, Fr. W. Grunow, 1873); in übersprudelnder Fülle von Weber-Liebe geschrieben, bekommt der Leser auch noch manche neue Eindrücke durch Weber's und Spontini's 1824 begonnenen Briefwechsel. — W. Langhans: »Die königl. Hochschule für Musik zu Berlin« (Leipzig, E. W. Fritzsch, 1873); der Verfasser wünscht diese Hochschule nach dem Muster der Universitäten umgebildet zu sehen. — Eduard Schelle: »Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Kapelle«, ein musikhistorisches Bild (Wien, J. P. Gotthard, 1872); Ed. Schelle in Wien, als hervorragender Musikhistoriker, giebt als Frucht jahrelangen Sammelns an der Quelle selbst durch dieses für die Musikgeschichte so wichtige Werk ein zusammenhängendes, übersichtliches, bisher noch nicht vorhandenes Bild. — F. A. Gevaert: »Die Musik im 11., 12. und 13. Jahrhundert« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 27. Jahrg. p. 297). — Laroche: »Ein Beitrag zur Geschichte und Beurtheilung

der sogenannten neuen russischen Opern- und Musikschule« (Ebendas. p. 353, 361, 369, 377, 385. — Rob. Musiol: »Shakespeare's Dramen und die Musik« (Ebendas. p. 113, 121 und 337). — W. Westerhausen: »Hugo Ulrich, eine kunsthistorische Skizze« (Ebendas. p. 82, 89, 97 und 107). — Fr. Witt: »Ueber den Palestrina-Styl« (Ebendas. p. 137, 145). — Ed. Schuré: »*Le drame musical*« (2 vol., Paris, Durand, Schoenewerk und Co., 1874). — Derselbe: »*Histoire du Lied ou la chanson populaire en Allemagne*« (Ebendas., 1870). — Léonce Mesnard: »*Etude sur Rob. Schumann*« (Ebendas., 1876). — A. W. Ambros: »Bunte Blätter« (Leipzig, Leuckart); eine neue Folge von Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst mit geistvollem Urtheil und köstlichem Humor geschrieben. — Bernh. Kothe: »Abriss der Musikgeschichte, für Lehrerseminare u. s. w.« (Breslau — Leipzig bei Leuckart — Sander, 1872); Kiesewetter, Ambros, Dommer u. A. lieferten zu diesem Leitfaden, der zweckentsprechend geschrieben ist, das Material. — F. Hiller: »Felix Mendelssohn-Bartholdy« (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 28 p. 89, 97, 105). — Alexis Holländer: »Christus«, Oratorium von Friedr. Kiel. Eine Kritik von Bedeutung (Ebendas. p. 113). — M. Robert: »Zu Richard Wagner's Ring des Nibelungen« (Ebendas. p. 129, 137, 145, 155). — Aug. Reissman: »Die königl. Hochschule für Musik in Berlin«, eine Beleuchtung (Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1876). — Heinrich Dorn: »Das provisorische Statut der königl. Akademie der Künste in Berlin«, eine Beurtheilung (Berlin, B. Behr's Buchhandlung [E. Bock], 1875). — Von demselben: »Tristan und Isolde« von R. Wagner; beurtheilt nach der 1. Vorstellung in Berlin am 20. März 1876 (Verlag der Berliner Bürger-Ztg. [D. Collin], 1876). — Max Ehrenfried: »Opuscula«, vermischte Aufsätze von Mor. Hauptmann (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 29 p. 177, 185, 193). — F. A. Gevaert: »Die Vocalmusik in Italien unter den Florentiner Meistern« von 1500—1630 (Ebendas. p. 57, 65, 81, 89, 97, 105, 113, 123, 129). — Von demselben: »Die Musik des Alterthums« (Ebendas. p. 161, 169). — Ferd. Gumbert: »Rubinstein's Maccabäer«, 1. Aufführung im königl. Opernhause zu Berlin am 17. April 1875 (Ebendas. p. 121). — Louis Köhler: »Anton Rubinstein und seine neuesten Claviercompositionen« (Ebendas. p. 17, 25, 33). — Von demselben: »Deutsche Progonen Seb. Bach's« (Ebendas. p. 234, 241, 249). — Laurencin: »Verdi's *Requiem* und dessen Aufführungen in Wien« (Ebendas. p. 201). — Em. Naumann: »Ein bisher unbekannt gebliebener Vorgänger Seb. Bach's unter den Italienern« (Ebendas. p. 273, 281). — Jos. Seiler: »Verschollene Musikanten« (Ebendas. II. p. 22, 29, 37, 44; III. p. 137, 145, 153; IV. p. 353, 361, 369, 377, 385). — G. Stradina: »Der Tempel zu Bayreuth« (Ebendas. p. 265). — Max Ehrenfried: »Ein Armeebefehl aus dem Bayreuther Hauptquartier« (Ebendas. p. 268). — Ernst Koch: »Rich. Wagner's Bühnenspiel ‚Der Ring des Nibelungen' in seinem Verhältniss zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung«, gekrönte Preisschrift (Leipzig, C. F. Kahnt). — Alex. Holländer: »Eine Kritik (nach der 1. Aufführung am 25. Novbr. 1875 zu Stettin) von C. Ad. Lorenz's weltlichem Oratorium ‚Otto der Grosse' in 3 Theilen« (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 29 p. 397). — Camillo Sitte: »Richard Wagner und die deutsche Kunst«, ein Vortrag (Wien, J. Gutmann, 1875); der Reinertrag dieser Schrift wurde von Autor und Verleger für die Zwecke der Bayreuther Bühnenfestspiele bestimmt. — Th. Rode: »Julius Alsleben's ‚Abriss der Geschichte der Musik'«, eine Kritik (Neue Berl. Mus.-Ztg. 15. Jahrg. No. 3). — Franz Brendel (s. d.): »Grundzüge der Geschichte der Musik« (5. Aufl., Leipzig, 1861). — Von demselben: »Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich« (2 Bde., 4. Aufl., Leipzig, 1867). — Von demselben: »Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft« (Leipzig, 1854). — Von demselben: »Franz Liszt als Symphoniker« (Leipzig, 1859). Dann lieferte er noch viele Artikel in der Neuen Zeitschrift für Musik, deren Redakteur er bis zu seinem Tode (1868) 25 Jahre war. Er hatte als Lehrer der Musikgeschichte und Aesthetik Verdienste. — Carl

v. Ledebur: »Friedrich Wilhelm I. und die von ihm gegründete Militärmusikschule am Waisenhause zu Potsdam« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 15. Jahrg. No. 51). — Th. Rode: »Christoph Ritter von Gluck in seiner Beziehung zur antiken Classik« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 17. Jahrg. p. 65). — Von demselben: »Lyrische Musik und lyrische Poesie« (Ebendas. 17. Jahrg. No. 43 und 44). — Neumayr: »Geschichte der christlichen Kunst, Poesie, Tonkunst u. s. w.« (2 Bde., Schaffhausen, 1856). — Ambros: »Geschichte der Musik« (3 Bde., Breslau, Leuckart, 1868). — »Almanach des allgemeinen deutschen Musikvereins«, mehrere Jahrgänge (Leipzig, Kahnt). — Y. v. Arnold: »Die Tonkunst in Russland bis zur Einführung des abendländischen Musik- und Notensystems« (Leipzig, Rhode, 1867). — Heinrich Bellerman (s. d.): »Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts« (Berlin, G. Reimer, 1858). — Von demselben: »Ueber die Entwickelung der mehrstimmigen Musik« (Berlin, Sacco Nachf., 1867); auch finden sich noch weitere Abhandlungen von ihm in verschiedenen musikalischen Zeitschriften. — G. Jacobsthal: »Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts«, Inaugural-Dissertation (Berlin, Calvary und Co., 1870). — Von demselben: »Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts« mit 14 lithographirten Tafeln (Berlin, Springer, 1871). — Th. Rode: »Zur Geschichte des russischen Kirchengesanges« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 16. Jahrg. No. 13). — H. Helmholtz: »Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik«, mit in den Text eingedruckten Holztafeln (3. umgearb. Ausg., Braunschweig, Vieweg und Sohn, 1870). — Th. Rode: »Kritiken über vorstehendes epochemachendes Werk Helmholtz's« (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 17 No. 35 und Jahrg. 19 No. 16). — F. Chrysander: »Jahrbücher für die musikalische Wissenschaft« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1867). — W. Junghans: »J. S. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, eine Pflegstätte kirchlicher Musik« (Lüneburg, Herold und W., 1870). — K. v. Jan: »Die Harmonik des Aristoxenianers Kleonides« (Landsberg a. W., Schäffer und Co., 1870). — »Blätter der Erinnerung an die 50jährige Dauer der niederrheinischen Musikfeste« (Köln, Du Mont-Schauberg, 1868). — Const. Czartoryski: »Die Gesellschaft der Musikfreunde und ihr Conservatorium, 1859—1867«, Rückblicke (Wien, Czermak, 1868). — E. Kneschke: »Das Conservatorium der Musik in Leipzig, seine Geschichte, seine Lehrer und Zöglinge«, Festgabe zum 25jährigen Jubiläum am 2. April 1868 (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868). — E. O. Lindner: »Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert«, nachgelassenes Werk, herausgegeben von Ludwig Eck, mit 83 musikalischen Beilagen auf 167 lithographirten Seiten (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1871). — D. Mettenleiter: »Musikgeschichte der Oberpfalz«, aus Archivalien und anderen Quellen zusammengestellt; 2. Bd.: »Die Musikgeschichte Baierns« (Amberg, Pohl, 1867). — J. Mueller: »Die musikalischen Schätze der königl. und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg i. Pr.«, aus dem Nachlasse F. A. Gotthold's, nebst Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern; ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst (2 Bde., Bonn, Marcus, 1870 und 1871). — D. Mettenleiter: »*Musica*, Archiv für Wissenschaft, Geschichte, Aesthetik und Literatur der heiligen und profanen Tonkunst«, in zwanglosen Heften herausgegeben (Brixen, theologische Verlags-Anstalt, 1867). — W. Popp: »Geschichte der Musik« u. s. w. (Langensalza, Schulbuchhandlung, 1870). — Schafhäutl: »Der ächte gregorianische Choral in seiner Entwickelung bis zur Kirchenmusik unserer Zeit« u. s. w., mit Notenbeilagen (München, Lentner, 1869). — Ch. J. Riggenbach: »Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation«, mit neuen Aufschlüssen über die Anfänge des französischen Psalmengesanges (Basel, Georg, 1870). — R. Schlecht: »Geschichte der Kirchenmusik« u. s. w. (Regensburg, Coppenrath, 1871). — H. M. Schletterer: »Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst in ihrem Zusammenhange mit der politischen und socialen Entwickelung, insbesondere des deutschen Volkes« (Hannover, Rümpler,

1869). — Th. Rode: »Deutsche Lieder und deutsche Liedercomponisten« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 15. Jahrg. No. 52 und Neue Sängerhalle in Leipzig No. 5. 1863). — Ed. Schuré: »Geschichte des deutschen Liedes«, eingeleitet von Ad. Stahr (Berlin, Sacco Nachf., 1870). — C. Schulze: »Kurze Geschichte der Oper« (Berlin, Schlesinger, 1871). — A. Thierfelder: »*De christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora*«, *Dissertatio inauguralis* (Leipzig, Teubner, 1868). — O. Taubert: »Die Pflege der Musik in Torgau vom Ausgange des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Tage« (Torgau, Jacob, 1860 und 1870). — H. Weber: »Der Kirchengesang Zürichs, sein Wesen, seine Geschichte« u. s. w. (Zürich, Herzog, 1867). — J. G. Woerz: »Der Verein zur Beförderung der Tonkunst (Musikverein) in Innsbruck« u. s. w. (Wien, Gerold's Sohn u. Co., 1868). — H. Uhde: »Weimars künstlerische Glanztage vom 26. bis 29. Mai und 19. bis 29. Juni 1870« u. s. w. (Leipzig, Kahnt, 1870). — B. Senff: »Führer durch die musikalische Welt; Adressbuch, Chronik und Statistik aller Städte von Bedeutung« (Leipzig, Senff, 1868). — Herm. Krigar: »Bote und Bock's Musiker-Kalender; Adressbuch, Chronik und Statistik aller Städte von Bedeutung« (Berlin, Bote und Bock, 1873, 1874, 1875). — F. L. Schubert: »Die Tanzmusik dargestellt in ihrer historischen Entwickelung« (Leipzig, Merseburger, 1867). — O. Ungewitter: »Die Tanzmusik in ihrem Einflusse auf die moderne Musik in ihrer kulturhistorischen Entwickelung«, eine musikgeschichtliche Skizze (Leipzig, Matthes, 1868). — Herm. Zopf: »Die Anforderungen des Lebens an die Kunst« (Berlin, A. Bach, 1862); der Verfasser ergreift mit Freimüthigkeit zur weiteren Belehrung in dieser Schrift seinen Gegenstand. — Eusèbe Lucas: »*Les concerts classiques en France*« (Paris, Durand, Schönewerk und Co.).

10) Kirchengesang und Kirchenmusik. Bedeutende Werke von Baronius *(Annales ecclesiastici)*, le Clerc, Calvör, Pagi, Pittono, Gerbert, J. H. Knecht, Vogler (Choral-System), Schaarschmidt, A. J. Rambach (1737—1818): »Ueber Dr. Martin Luther's Verdienst um den Kirchengesang« u. s. w., Heinr. Hoffmann: »Geschichte des deutschen Kirchenliedes«, Pellisov, J. E. Häuser: »Geschichte des christlichen Kirchengesanges und der Kirchenmusik« (Quedlinburg und Leipzig, 1834); ein sehr ausführliches Werk. — Mohnike: »Hymnologische Forschungen« (2 Bde., Stralsund, 1831). — Joh. Mattheson (1681 bis 1764): »Neu angelegte Freuden-Akademie« u. s. w. (Hamburg, 1751). — Niemeyer: »Gedanken über Religion, Poesie und Musik« (Leipzig, 1728). — Home: »*The antiquity, use and excellence of church-music*« (London, 1784). — Spazier, Fiedler, Köhler, Fröhlich, Sievers (Cäcilia, 10. Bd. p. 8), Wolf: »Geschichte des deutschen Kirchengesanges im Eichsfelde« (Göttingen, 1815), eine Schrift von grossem Interesse. Nach dieser soll Luther wenig Lieder gedichtet haben, viele nur seinen Namen tragen. — Riederer: »Abhandlung von Einführung des deutschen Gesanges in die evangelisch-lutherische Kirche überhaupt und in die Nürnbergische besonders, wobei auch von den ältesten Gesangbüchern und Liedern, so bis zu Luther's Tode herausgegeben und verfertigt worden, gehandelt wird« (Nürnberg, 1759); über diesen Gegenstand eine von den vorzüglichsten Schriften. — Schöber: »Beitrag zur Liederhistorie der evangelischen Gesangbücher, welche bei Lutheri Lebzeiten zum Druck befördert worden« (Leipzig, 1759), enthält interessante Aufzeichnungen über den Kirchengesang. — Joh. Gottl. Holzapfel (1737—1804): »Verbesserung und Verfeinerung des Kirchengesanges« (Kassel, 1789), giebt zweckmässige Anordnungen. — Conr. Kocher, ein mit grossem Erfolge in Würtemberg wirkender Theoretiker und Musikforscher, gab 1823 in Stuttgart heraus: »Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen vierstimmigen Choral- und einem Figural-Gesang für einen kleinen Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen«. — Gottfr. Weber: »Ueber das Wesen des Kirchenstyls« (Cäcilia 1825, 3. Bd. p. 173). — C. Ferd. Becker: Mehrere Artikel in der Eutonia 1829, 1. Bd. p. 57 und 2. Bd. p. 241; Neue Zeitschrift für Musik

(Leipzig) von 1835 No. 2 und 4. — Saemann: »Der Kirchengesang unserer Zeit« (Königsberg, 1834), ein sehr zu empfehlendes Werk. — Stötzner giebt mit seiner Abhandlung im allgem. Anzeiger der Deutschen, 1838 p. 12, 53, »Ueber den Einfluss eines veredelten Gesanges auf das Volksleben« eine gediegene Arbeit. — Ein für alle Zeiten werthvolles und mit ganzer Hingabe für den Zweck gearbeitetes Werk ist J. H. F. L. Jansen's: »Die evangelische Kirchengesangskunde, oder Encyclopädisches Handbuch aller nützlichen Kenntnisse zur Ausführung eines erbaulichen, sowohl Gemeinde- als Altar- und Chorgesanges in den evangelischen Kirchen«, für Prediger, Cantoren, Organisten, Schullehrer und alle Freunde der öffentlichen Gottesverehrung (Jena, bei Hochhausen, 1838). — Joh. Ad. Hiller, eigentlich Hüller (s. d.): »Beiträge zu wahrer Kirchenmusik« u. s. w. (2. Aufl., Leipzig, 1791). — Ein ausführliches und sehr gründliches Werk giebt Frantzi (Halberstadt, 1819): »Ueber Verbesserung der musikalischen Liturgie in den evangelischen Kirchen«. — Wilh. Schneider spricht in der Euterpe 1841 p. 26 »Ueber das Verfälschen der Kirchenmelodien«. — In Gassner's Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine, 1. Bd. p. 143, hat Rob. Lucas Pearsall of Willsbridge einen gut geschriebenen Artikel »Ueber den Ursprung und die Geschichte des englischen Madrigals« veröffentlicht. — Gute Choralbücher schrieben: Sebastian Bach, Hiller, Knecht, Kühnau, Kocher, Umbreit, Aug. Wilh. Bach (Choralbuch, Berlin, Trautwein, 1830), Eduard Grell (Choralmelodien sämmtlicher Lieder des Gesangbuches zum gottesdienstlichen Gebrauche für evangelische Gemeinden für 2 Tenöre, 2 Bässe, Militär-, Universitäts-, Seminar- und Männerchöre, Berlin, Oehmigke, 1833) u. A. m.

11) Theatralische Musik. Bartholom. Feind: »Gedanken von der Oper«, in dessen deutschen Gedichten (Stade, 1708, 1. Thl. p. 74—117). Interessante Mittheilungen zur Geschichte der Oper. — Antonio Planelli: »*Dell' Opera in Musica*« (Napoli, 1772). — Steph. Arteaga: »*Le revolutioni del Teatro musicale italiano della sua origine al presente*« (Bologna, di Trenti, 1783). Von Forkel erschien 1789 (Leipzig, bei Schweikert) eine Uebersetzung von eben genannter Geschichte Arteaga's der italienischen Oper von ihrem Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten. Diese vorzüglich geschriebene Uebersetzung aus dem Italienischen ist mit vielen Anmerkungen Forkel's versehen, die manchen Irrthum des spanischen Verfassers widerlegen und dadurch die Uebersetzung nützlicher machen als das Originalwerk selbst. — Herder: »Tanz und Melodrama«, in dessen Adrastea (Leipzig, 1801, 4. Stück No. 9). — Friedr. Melchior v. Grimm (s. d.): »*Almanac historique et chronologique de tous les spectacles de Paris*« (Paris, chez Duchesne, 1752—1754). Desgleichen bis 1800 ebendaselbst. Es ist dies wohl das vorzüglichste und reichhaltigste Werk über die neuere französische Musik. — Jean George Noverre: »Bemerkungen über die französische Opernmusik« (in den Hamburger Unterhaltungsblättern 1. Bd. p. 260 bis 268). — Joh. Friedr. Reichardt: »An das musikalische Publikum, seine französischen Opern ‚Tamerlan' und ‚Penthée' betreffend« (Hamburg, 1787). — Reichardt's Theaterkalender (Gotha, Ettinger, 1775—1800), reichhaltiges Verzeichniss aller dazumal erschienenen Opern und deren Componisten. — Die Theater-Almanache von Sonnleithner und Iffland. — A. B. Marx: »Betrachtung über den heutigen Zustand der deutschen Oper, angeknüpft an ‚Nurmahal' von Spontini und ‚Oberon' von C. M. v. Weber« (Cäcilia 1828, 1. Bd. p. 135—182). — J. F. Reichardt: »Ueber die deutsche komische Oper« (Hamburg, Bohn, 1774). — Treitschke: »Ueber Vaudevilles und Vaudevillesspiele« (Musik-Ztg., Wien, 1817, p. 389). — Mattheson; »Die neueste Untersuchung der Singspiele« u. s. w. (Hamburg, Herold, 1744). — Lessing: »Ueber die musikalischen Zwischenspiele bei Schauspielen«. — F. S. Gassner: Ueber denselben Gegenstand einen Artikel im 1. Jahrg. der Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft (Hamburg, Dramaturgie, 1786, p. 146—157). — Ernst Christ. Dressler (s. d.): »Theater-Schule für die Deutschen, das ernsthafte Singspiel betreffend« (Hannover und Kassel, 1777), und von demselben:

»Gedanken über die Vorstellung der ‚Alceste'« (Erfurt und Leipzig, 1774). Diese Schriften gehören weitaus mit zu den besten des vorigen Jahrhunderts. — Joh. Aug. Eberhard (s. d.): Mehrere Abhandlungen über das Melodrama u. s. w. in seinen vermischten Schriften (Halle, Gebauer, 1784—1788). — Gottfr. Wilh. Fink: »Kurze Abhandlung über die Oper« (Leipz. Mus.-Ztg. 35. Bd. p. 153—155 und 233—235). — Rousseau: »*Lettre sur la musique française*«. Dessen sämmtliche Werke (15. Bd. p. 199—252). — F. M. Rudhardt: »Geschichte der Oper am Hofe zu München«, nach archivalischen Quellen. 1. Thl.: Die italienische Oper von 1654—1787 (Freising, Druck und Verlag von F. Datters, 1865); ein überaus interessantes Buch, welches vieles Historisch-Wichtige enthält. — Christ. Willibald v. Gluck (s. d.): »*Lettre sur la musique*« (in dem *Mercure de France* 1773, Fevr. Vol. 1 p. 182). — Friedr. Just. Riedel: »Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck« (Wien, Trattner, 1775). — Marmontel: »*Essai sur les révolutions de la musique en France*« (*Mercure de France*, Juillet, 1777, p. 148 ff.). — »Polymnia«, ein Gedicht in 9 Gesängen (in *Oeuvres posthumes de Marmontel*, Paris, 1820). — Rousseau: »*Lettre à Mr. Burney sur la musique etc.*«, sämmtliche Werke (Zweibrücken, 16. Bd. p. 265—300). — Forkel (s. d.): »Ueber die Musik des Ritters Chr. von Gluck« (in dessen musik.-krit. Bibl. 1778, 1. Bd. p. 53—210). — »Gluck und Rousseau« (in der Leipz. Mus.-Ztg. Bd. 14 p. 631). — Gluck: »Brief an den Herausgeber des *Mercure de France*« (in der Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater und Mode 1822, p. 322). — Joh. Gottl. Siegmaier. Sein bestes Werk ist die Uebersetzung der zuerst französisch erschienenen Schrift: »Gluck und seine Werke« (Berlin, Voss, 1828). Alles über Gluck Geschriebene ist hier gewissenhaft und treu zusammengestellt. — Karl v. Winterfeld (1784—1852): »Alceste von Lulli, Händel und Gluck«, 1674, 1726, 1769, 1776 (Berlin, Bock, 1851). — Von demselben: »Allegorisch-politische Festopern am kaiserl. Hofe in Wien in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 1852 vom 28. Jan.). — Louis Schneider: »Geschichte der Oper und des königl. Opernhauses in Berlin« (Berlin, Duncker und Humblot, 1852, 2. Aufl. in 2 Ausg.). Dieses interessante Werk unseres genialen Verfassers ist in lebendiger und anziehender Sprache geschrieben.

12) Militär-Musik. Professor Flodoard Geyer, dessen Name in der musikalischen Welt einen guten Klang hat, leitet Theodor Rode's Schriften über Militärmusik in seiner Beurtheilung derselben (Neue Berl. Mus.-Ztg. 13. Jahrg. No. 8) folgendermaassen ein: »Man muss es dem Verfasser (Th. Rode) dieser Schrift Dank wissen, dass er auf einem Gebiete Beiträge giebt, welches praktisch zwar einen weiten Platz einnimmt, aber in historischer, kritischer und sonst welcher Forschung bisher brach liegen geblieben ist.« Deshalb werden sämmtliche Th. Rode'sche Schriften und Aufsätze, die über Militärmusik handeln, um die bisher bestandene lexikalische Lücke auszufüllen, schon jetzt hier folgen. Th. Rode. Erste Brochüre: »Zur Geschichte der preussischen Infanterie- und Jäger-Musik« (Leipzig, C. F. Kahnt, 1858). Eine zweite Brochüre von demselben Verfasser und denselben Gegenstand weiter ausführend (Leipzig, C. F. Kahnt, 1860). — Th. Rode: »Zur Geschichte der königl. preussischen Infanterie-, Jäger- und Cavallerie-Musik« (14. Jahrg. No. 6 und 7 der Neuen Berl. Mus.-Ztg.). — Th. Rode: »Zur Geschichte der Marschmusik, oder: Seit wann wird nach Musik marschirt?« (14. Jahrg. No. 47 und 48 derselben Mus.-Ztg.). — Th. Rode: »Die russische Jagdmusik in ihren Prinzipien und Consequenzen, von ihrem Entstehen bis zu ihrem Aufhören«, mit Notenbeilage einer russischen Jagdmusik-Partitur (15. Jahrg. No. 32 und 33 der Neuen Berl. Mus.-Ztg.). — Th. Rode: »Militärmusikalisches« (Spener'sche Ztg. No. 184 von 1862). — Th. Rode: »Die Lösung der Militärmusikfrage in Preussen« (Spener'sche Ztg. No. 137 2. Beil. von 1862). — Th. Rode: »Von der Wichtigkeit und Zweckmässigkeit der preussischen Preis- und Armee-Märsche und Militärmusikaphorismen« (Neue Zeitschrift für Musik 52. Bd.

No. 20 und 21). — Th. Rode: »Zur Militärmusikfrage« (Neue Zeitschrift für Musik 55. Bd. No. 26). — Th. Rode: »Materialien und Entwurf zur Gründung einer Militärmusikschule (Akademie) in Preussen« (Neue Berl Mus.-Ztg. 15. Jahrg. No. 42 und 43). — Th. Rode: »Zur Geschichte des Horns oder Waldhorns« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 14. Jahrg. No. 31 und 32). — Th. Rode: »Preussen und Oesterreich im musikalischen Bunde« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 18. Jahrg. No. 49). — Th. Rode: »König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen als Verehrer und Förderer der Tonkunst« (Spener'sche Ztg. No. 49 von 1861). — Wilh. Wieprecht: »Briefe über die preussische Militärmusik« (Berlin, musik. Ztg. 1845 No. 23 und 26). — C. Billert: »Ueber Harmoniemusik (Infanterie-Musik)« (Berlin, 1874).

13) Biographien, Nekrologe von Musikgelehrten und Tonkünstlern. Marpurg: In den historisch-kritischen Beiträgen (Berlin, 1754 bis 1760, 5 Bde.). — Von demselben: »Beitrag zur Historie der Musik« (in Marpurg's kritischen Briefen über die Tonkunst, 1762, 2. Bd. p. 239—252 und 451—503). Darin sind 146 Biographien von Musikgelehrten und Tonkünstlern enthalten. — Hiller: In den wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend (4 Bde., Leipzig, 1766—1770). — J. Nik. Forkel: »Lebensbeschreibungen aus der musikalisch-kritischen Bibliothek« (3 Bde., Gotha, 1778—1779). — Von demselben: »Lebensbeschreibungen in dem musikalischen Almanach für Deutschland« (4 Bde., Leipzig, 1782, 1783, 1784 und 1789). — Hiller: »Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit« (Leipzig, 1784). — Gerber: »Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler« (Leipzig, 1. Thl. 1790, 2. Thl. 1792). — Viele Nekrologe und Lebensbeschreibungen in der Leipz. Allgem. Ztg., die in dem Becker'schen Lexikon der musikalischen Literatur p. 16 genau verzeichnet sind. — Arnold: »Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrhunderts« (Erfurt, 1810). — Sternberg: »Sammlung interessanter Anekdoten und Erzählungen aus dem Leben berühmter Tonkünstler« u. s. w. (Schnepfenthal, 1810), enthält Nachrichten von 82 Tonkünstlern. — Gerber: »Neues historisches Lexikon der Tonkünstler« (4 Bde., Leipzig, 1812—1814). — Kraft: »Neuer Plutarch« (Pest, Hartleben, 1815), darin Biographien von Mozart, Gluck, Haydn, Händel und Graun. — Nekrologe und Lebensbeschreibungen aus der Cäcilia sind bei Becker verzeichnet. — Rochlitz: »Für Freunde der Tonkunst« (4 Bde., Leipzig, 1824—1832), hierin besonders erwähnenswerth die Biographien der Faustina Hasse, der Mara, des Humoristen Hoffmann, Phil. Eman. Bach, und dann in den Briefen aus Wien (4 Bde.) Vorzügliches über Beethoven. — Nach Becker: Biographien in der Eutonia. — Von demselben: »Erinnerung an die Cantoren der Thomasschule zu Leipzig« (Leipziger Tageblatt 1830 p. 677—681). — Drei Hefte Biographien ausgezeichneter Componisten (Hamburg, Schuberth und Niemeyer). — Rassmann's: »Pantheon der Tonkünstler« (Quedlinburg, Basse) erwähnenswerth. — Arnold: »Joseph Haydn« (Erfurt, 1810). — Becker: »Joseph Haydn« (in den Zeitgenossen, Leipzig, 1832, p. 1—39). — Selbstbiographie von Grétry (in dem französischen Museum von Hofrath Kaiser, Bayreuth, 1790). — Mattheson: »Händel's Lebensbeschreibung« (Hamburg, 1761). — Griesinger: »Biographische Notizen über Joseph Haydn« (Leipzig, 1810). — Grosser: »Biographische Notizen über Joseph Haydn« (Hirschberg, Glogner, 1826). — Niemetschek: »Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfg. Amad. Mozart« (Prag, 1798). — Arnold: »Mozart's Geist« (Erfurt, 1803). — Schlosser: »Wolfg. Amad. Mozart« (Prag, 1828). — v. Nissen: »Biographie W. A. Mozart's« (Leipzig, 1828). — Abbate Giuseppe Baini's (s. d.) literarische Arbeiten sichern demselben einen Ehrenplatz unter den Gelehrten und Forschern der älteren Musik; vor allem sein berühmtes Werk: »*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*« (2 Bde., Rom, 1828). Darnach arbeitete Franz Sales Kandler: »Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina«; vorstehendes Werk mit einem Vorwort und Anmerkungen von Kiesewetter

(Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1834). — Selbstbiographie von Phil. Eman. Bach (in Carl Burney's Tagebuch seiner musikalischen Reisen, Hamburg, 1773, 3. Bd. p. 198—215). — Zelter: »Biographie von Carl Fr. Fasch« (Berlin, Unger, 1801). — Forkel: »Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke« (Leipzig, 1802). — Grosheim: »Das Leben der Künstlerin Mara« (Kassel, Luckhardt, 1823). — Stendhal: »*Vie de Rossini*« (Paris, Boullan, 1821); deutsch von Wendt: »Rossini's Leben und Treiben« (Leipzig, Leop. Voss, 1821). — Delmotte's ausgezeichnetes Werk »*Vie de Orland de Lassus-Valenciennes*« (Brignet, 1836) wurde 1837 bei Crantz in Berlin von S. W. Dehn unter folgendem Titel in deutscher Uebersetzung mit Anmerkungen herausgegeben: »Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen Orland de Lassus«. — »Ueber und von C. M. v. Weber« (in dessen hinterlassenen Schriften 1827, 1. Bd. p. 1—80). — Kanne: »Ludw. van Beethoven's Tod« (Wien, Tendler, 1827). — Mosel: »Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri« (Wien, Wallishauser, 1827). — Schlosser: »Ludwig van Beethoven«, eine Biographie (Prag, 1828). — Schottky: »Paganini's Leben und Treiben« (Prag, Calve, 1830). — Schütz: »Leben, Charakter und Kunst Paganini's« (Leipzig, Rein). — Harry: »Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer« (Braunschweig, Vieweg, 1830). — Riemer: »Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter«, enthält viel Wichtiges für die Geschichte der neueren Tonkunst. — Wegeler und Ries: »Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven« (Coblenz, Bädecker, 1838), eine ausgezeichnete Arbeit. — Ant. Schindler: »Biographie von Ludw. v. Beethoven« (Münster, Aschendorf, 1840). — Von demselben: »Beethoven in Paris« (Münster, Aschendorf, 1842). — Die musikalischen Almanache von Forkel, Junker und Reichardt (Musikal. Hausfreund, die Jahrgänge 1822—1835); F. S. Gassner redigirte die ersten sechs Jahrgänge. — Michaelis: »Anekdoten und Bemerkungen, Musik betreffend«, aus dem Englischen des Burgh (Leipzig, 1820). — Maltitz: »Denkmal« (Mozart, Beethoven, Weber, Czerny u. A.) (Hamburg, 1835). — Ulibicheff (Alex.): »Mozart's Leben und Werke« (Stuttgart, Becher's Verlag [Gust. Hoffmann], 1858 und 1859, 1. und 2. Halbbd. 2. Aufl.); eine ästhetisch-kritische Würdigung giebt der Autor von Mozart's Leben und Wirken und ergiebt sich aus Allem, dass das genannte Werk gegen das Jahn'sche sich auf eine populäre Seite zu legen strebt, während dieses anerkannt seinen klassisch-literarischen Werth behalten wird. — Spitta (Phil.): »Joh. Seb. Bach«, Biographie (2 Bde., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1873). — F. W. Jähns: »Neue gedrängte Biographie C. M. v. Weber's nach bisher unbenutzten Quellen« (Leipzig, H. Brockhaus). — Die Nummern 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 29, 31, 32 und 33 des 13. Jahrg. der Neuen Berl. Mus.-Ztg. enthalten einen mit —N—L— (Hermann Mendel?) unterzeichneten epochemachenden Artikel: »Meyerbeer und die Zeitgenossen«. — A. B. Marx: »Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen« (2 Bde., Berlin, O. Janke, 1859). Die Biographien von Schindler, Wegeler und Ries, die von J. Ritter v. Seyfried herausgegebenen »Studien Beethoven's«, »Beethoven, eine Kunststudie« von v. Lenz und das 1857 erschienene Buch von Ulibicheff: »*Beethoven et ses glossateurs*« haben, wenn auch aus sehr verschiedenen Ursachen, Anspruch auf Beachtung, sind aber nur als Versuche und Vorarbeiten zu Marx's biographisch-kunstphilosophischem Werke zu betrachten. — L. A. Zellner: »Ueber Franz Liszt's Graner Festmesse und ihre Stellung zur geschichtlichen Entwickelung der Kirchenmusik« (Wien, Manz und Co., 1859). Der Verfasser stellt seinen Heiligen über J. S. Bach und Beethoven. Liszt ist zu bescheiden, um dies zu glauben. — Hector Berlioz: »Gesammelte Schriften«, autorisirte deutsche Ausgabe von Pohl (1. und 2. Bd., Leipzig, G. Heinze). Allen Musikfreunden sind diese Schriften aufs Angelegentlichste zu empfehlen, um so mehr, da die Uebersetzung mit grosser Gewandtheit und sicherem Verständniss der Sprache ausgeführt ist. — Em. Naumann: »Shakespeare in seinem Verhältniss zur Tonkunst« (18. Jahrg. No. 18, 20, 21 und 22 der Neuen Berl. Mus.-Ztg.).

— Aug. Reissmann: »Rob. Schumann, sein Leben und seine Werke« (Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1865). — Aug. Reissmann: »Von Bach bis Wagner«, zur Geschichte der Musik (Ebendas.). — Aug. Reissmann: »Felix Mendelssohn-Bartholdy, sein Leben und seine Werke«, mit Portrait (Ebendas., 2. Aufl. 1871). — Aug. Reissmann: »Franz Schubert, sein Leben und seine Werke«, mit Portrait in Stahlstich, Notenbeilagen und einem Facsimile (Ebendas., 1873). Der renommirte musikalische Schriftsteller und schaffende Tonkünstler schöpft, wie bei früheren Arbeiten, auch bei obengenannten Werken mit kritischer Analyse aus dem reichen Borne seines vielumfassenden Wissens. — Ludw. Nohl: Beethoven's Briefe herausgegeben (Stuttgart, 1865). — Von demselben: »Musikalisches Skizzenbuch« (München, 1866). Das Buch ist im allergewöhnlichsten Feuilletonstyl geschrieben und schliesst mit einer Lobpreisung R. Wagner's. — Von demselben: »Beethoven's Brevier; Sammlung der von ihm selbst angezogenen und angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit, nebst einer Darstellung von Beethoven's geistiger Entwickelung«, mit Portrait (Leipzig, E. Jul. Günther, 1870). Trotz mannigfacher Mängel liefert dieses Buch ein neues, werthvolles Material zur tieferen Erkenntniss des Meisters. Als Festgabe zur Verherrlichung des 100. Geburtstages Beethoven's herausgegeben. — Von demselben: »Beethoven, Liszt, Wagner, ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts« (Wien, Braumüller, 1874). Nohl dokumentirt sich auch in diesem Buche als Lanzenbrecher und Bannerträger R. Wagner's und dessen Bayreuther Unternehmens. Am Schlusse, S. 261, sagt er: »Nichtswürdig ist die Nation, die nicht ihr Alles (Geld und Patronatsscheine) freudig setzt an ihre Ehre!« — Von demselben: »Der Geist der Tonkunst« (Frankfurt a. M., Sauerländer's Verlag, 1861), zeugt von urtheilsschwacher Selbstständigkeit. — Von demselben: »Die Zauberflöte« (Ebendas., 1862). — Von demselben: »Mozart« (Stuttgart, F. Bruckmann, 1863, 592 Seiten). Marx und Jahn waren bei diesen Arbeiten die Quellen, woraus der vielschreibende Verfasser geschöpft. — Heinrich Dorn: »Biographie Louis Alexander Schindelmeisser's« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 18. Jahrg. No. 16). — H. M. Schletterer: »Joh. Friedr. Reichardt, sein Leben und seine musikalische Thätigkeit« (Augsburg, Schlosser'sche Buchhandlung, 1865). Nicht nur dem Musiker, auch dem Culturhistoriker ist diese fleissige Arbeit zu empfehlen. — C. H. Bitter: »Joh. Seb. Bach«, culturgeschichtliches Werk (2 Bde., Berlin, Ferd. Schneider). Ohne ein organisches Kunstwerk zu sein, doch sehr interessant. — Adolph Bernh. Marx: »Erinnerungen aus meinem Leben« (2 Bde., Berlin, Otto Janke). Zurückstehend gegen die früher veröffentlichten Werke der Biographie Gluck's und des Lebens und Schaffens Beethoven's. — Herm. Mendel (s. d.): »Giac. Meyerbeer«, eine Biographie (Berlin, Heimann, 1868). — Von demselben: »Giac. Meyerbeer, sein Leben und seine Werke« (Berlin, C. Lesser, 1869). — Von demselben: »Otto Nicolai« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 20. Jahrg. p. 233, 241, 249, 257, 265, 273, 281, 289, 297, 305). Geistreiche Arbeiten des um die Tonkunst verdienstvollen Verfassers. — Nach dem Tagebuche Meyerbeer's: »Die Entstehungsgeschichte der Afrikanerin und die Arbeitsweise Meyerbeer's nach der ersten Aufführung derselben im königl. Opernhause zu Berlin« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 19. Jahrg. No. 47). — Alex. Wheelock Thayer: »Ludwig van Beethoven's Leben« (2 Bde., Berlin, W. Weber, 1866 und 1872), deutsch übersetzt von H. Deiters in Bonn. Dies epochemachende Werk des genialen Amerikaners ist dem Menschen und nicht dem Componisten Beethoven gewidmet. Auch dem deutschen Uebersetzer gebührt uneingeschränktes Lob. — C. F. Pohl: »Mozart und Haydn in London« (Wien, C. Gerold, 1867). — C. F. Pohl: »Jos. Haydn« (1. Bd. 1. Abth. 1875, Berlin, A. Sacco Nachf.). Von grosser Bedeutung. — W. v. Lenz: »Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt« (Berlin, Behr'sche Buchhandlung, 1871). — Heinrich Dorn: »Aus meinem Leben«, musikalische Skizzen (Ebendas., 1870). Meisterhaft skizzirt. — M. Fürstenau: »Die

musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen«, ein Erinnerungsblatt an die verewigte Fürstin (Dresden, R. v. Zahn's Verlag, 1874, mit 3 Beil. und einem Noten-Facsimile). — Emil Naumann: »Deutsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart« (Berlin, Rob. Oppenheim, 1871). — Von demselben: »Nachklänge«, eine Sammlung von Vorträgen u. s. w. (Ebendas.). Sehr zu empfehlen. — H. Ehrlich: »Schlaglichter und Schlagschatten«, darin Rich. Wagner's Meistersinger von Nürnberg (Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1872). Pikant und geistreich geschrieben. — C. H. Bitter: »Carl Phil. Emanuel Bach und Wilh. Friedem. Bach und deren Brüder« (2 Bde., Berlin, W. Müller, 1869). Der Verfasser dieser Biographien ist schon vortheilhaft durch seine früher erschienene Biographie J. Seb. Bach's bekannt. — G. G. Gervinus: »Händel und Shakespeare«, zur Aesthetik der Tonkunst (Leipzig, Wilh. Engelmann, 1868). Die subjektiven Meinungsäusserungen des Verfassers können und werden die objektiven Ansichten der Musikforscher und Tonkünstler nicht umstossen. — La Mara: »Musikalische Studienköpfe« (Leipzig, Herm. Weissbach, 1868, und Leipzig, Heinr. Schmidt und C. Günther, 1875). C. M. v. Weber, Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Rob. Schumann, Frederic Chopin, Franz Liszt und Rich. Wagner im 1. Bd., Ignaz Moscheles, Ferd. David, Ad. Henselt, Rob. Franz, Ant. Rubinstein, Johannes Brahms und Carl Tausig im 2. Bd. Diese 14 Charakterbilder sind in zu gleichartiger Weise, jedoch mit hingebender Wärme und Liebesgluth gezeichnet. — W. Fricke: »Ludw. v. Beethoven«, ein Lebensbild (Bielefeld, F. Thiele und Co., 1870). Das Wollen ist da, das Vollbringen fehlt. — Carl Löwe: »Selbstbiographie«, bearbeitet von C. H. Bitter (Berlin, W. Müller, 1870). Diese Biographie Löwe's giebt ein Stück Culturleben aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. — A. W. Ambros: »Beethoven, Goethe und Michel Angelo« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 24. Jahrg. p. 273 und 281). — F. W. Jähns: C. M. v. Weber in seinen Werken« (Berlin, Schlesinger). Auf 500 Seiten giebt der verdienstvolle Verfasser ein vollständiges chronologisches Verzeichniss Weber'scher Compositionen, untermischt mit Biographischem. — La Mara: »Ludw. v. Beethoven«, biographische Skizze, mit einem Portrait Beethoven's nach einer noch nicht veröffentlichten Handzeichnung (Leipzig, Herm. Weissbach, 1870). In La Mara'scher, anziehender Darstellungsweise geschrieben. — G. Mensch: »Ludw. v. Beethoven«, ein musikalisches Charakterbild (Leipzig, F. E. C. Leuckart [Const. Sander], 1871). Während Schindler und Thayer mehr den äusseren Lebensgang Beethoven's behandeln, Marx und Lenz hauptsächlich die Aesthetik seiner Tondichtungen berücksichtigen, Nohl und noch viele Andere den guten Willen haben, beide Bestrebungen zur Geltung zu bringen, so hat der Verfasser des vorliegenden Charakterbildes aus Schindler'scher und Nohl'scher Quelle in eigenartiger Form geschöpft. — L. Nohl; »Neue Bilder aus dem Leben der Musik und ihrer Meister«: Mozart's Constanze; Zwei Hauptgönner Beethoven's; Beethoven und das Musikdrama (München, L. Finsterlin, 1870). — Eduard Hanslick: »Die moderne Oper«, Kritiken und Studien (Berlin, A. Hofmann und Co., 1875). Der hochgeschätzte Musikkritiker und Geschichtsforscher wirft hierin treffend seine Geistesblitze auf Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Cherubini, Méhul, Boïeldieu, Rossini, Auber, Meyerbeer, Ambr. Thomas, Gounod, Verdi, Rob. Schumann als Operncomponisten, Rich. Wagner's »Rienzi« (Anhang: Niemann, der Wagnersänger), Rich. Wagner's »Meistersinger«, »Rheingold« und das Wagnertheater in Bayreuth, Rubinstein's Oper »Feramors«, und Johann Strauss als Operncomponist. — Ferd. Hiller: »Aus dem Tonleben unserer Zeit«, mit dem Portrait des Verfassers (Neue Folge, Leipzig, F. E. C. Leuckart [Sander]). — W. v. Lenz: »Der russische Musikschriftsteller und Componist Alex. Serow« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 25. Jahrg. p. 161, 169, 177 und 186). — Herm. Küster: »Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils«, mit erläuternden Beispielen. I. Cycl.: die einfachsten Tonformen; II. Cycl.: die höheren Tonformen; III. Cycl.: über den Toninhalt (Leipzig, Breitkopf und

Härtel, 1871 und 1874). Wirklich allgemein verständliche Vorträge mit einer Menge von zutreffenden Beispielen giebt hier der geschätzte Musikgelehrte und Tonkünstler. — O. Gumprecht: »Musikalische Charakterbilder«, Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer (Leipzig, Gumprecht, 1868). — Friedr. v. Mettingh: »Lebensskizzen deutscher Tondichter«, ein Beitrag zur Geschichte der Oper (Nürnberg, Korn, 1870). — L. Ramann: »Bach und Händel«, eine Monographie (Leipzig, Weissbach, 1869). — A. v. Wurzbach: »Zeitgenossen«, biographische Skizzen; G. Rossini, Rich. Wagner u. s. w. (Wien, Hartleben, 1871). — L. Rellstab: »Franz Liszt« (Berlin, 1842). — Alfr. Schöne und Ludw. Nohl: Briefe Beethoven's u. s. w. herausgegeben (Stuttgart, Cotta, 1868). — Schilling: »Denkschrift in Rede und Dichtung zur Erinnerung an die Säcularfeier Beethoven's am 16. Decbr. 1870 im neuen Saale des Gewerbe-Vereins in Dresden« (Dresden, Meinhold, 1871). — W. Büchner: »Beethoven und Mozart«, ein Lebensbild (Strassburg, Schauenburg, 1870 und 1871). — Fr. Chrysander: »G. F. Händel« (3 Bde., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1867). — Heinr. Dorn: »Aus meinem Leben«, musikalische Skizzen (1. Bd., Berlin, Behr, 1870); von demselben: »Aus meinem Leben«, musikalische Skizzen (2. Bd., Berlin, Hausfreundexped., 1871). Wie Alles, was der Verfasser schreibt, pikant und geistreich. — C. G. P. Grädener: »Rede zur 100jährigen Gedächtnissfeier Beethoven's«, am 17. Decbr. 1870 in Hamburg gehalten (Hamburg, Leipel, 1871). — Mor. Hauptmann: »Briefe an Franz Hauser«, 2 Bde. von Alfr. Schöne herausgegeben, mit Hauptmann's photograph. Bildniss (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1871). — C. F. Jahn: L. v. Beethoven als Mensch und Künstler«, Lebensbild bei Gelegenheit seiner 100jährigen Geburtstagsfeier u. s. w. (Elbing, Neumann-Hartmann's Verlag, 1870). — O. Jahn: »W. A. Mozart« (2. umgearb. Aufl., 2 Thle., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1867). — Felix Mendelssohn-Bartholdy: »Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832«, von Paul Mendelssohn-Bartholdy herausgegeben (Leipzig, Mendelssohn, 1868). — Von demselben: »Briefe 1830—1847«, erste billige Ausgabe (Leipzig, Mendelssohn, 1870). — Von demselben: Briefe an Goethe zu dessen Geburtstage«, herausgegeben von Geh. Rath v. Löper (Berlin, Stargardt, 1869). — Von demselben: Acht Briefe und ein Facsimile (Leipzig, Grunow, 1871). — Dr. K. Mendelssohn-Bartholdy: »Goethe und Mendelssohn-Bartholdy«, mit Felix Mendelssohn-Bartholdy's lithograph. Portrait aus seinem 12. Jahre (Leipzig, Hirzel, 1871). — Ludw. Nohl: »Mozart's Briefe«, nach dem Original herausgegeben; Jubiläums-Ausgabe und Neue (Titel-) Ausgabe (Salzburg, Taube, 1865, 1867 und 1868). — E. Polko: »Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy«, ein Künstler- und Menschenleben (Leipzig, Brockhaus, 1868). — J. Schlüter: »Aus Beethoven's Briefen«, zur Charakteristik des Meisters (Leipzig, Engelmann, 1870). — J. Schuberth: »Franz Liszt's Biographie« (Leipzig, Schuberth und Co., 1871). — J. Schucht: »Meyerbeer's Leben und Bildungsgang« u. s. w., nebst ungedruckten Briefen Meyerbeer's (Leipzig, Matthei, 1869). — O. Ungewitter: »Johann Mattheson, ein Musiker mit Zopf und Schwert« (Leipzig, Rhode, 1868). — W. Viol: »Karl Gottl. Freudenberg, Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten« u. s. w. (Breslau, Leuckart, 1869). — Frz. Wagner: »Beethoven's Leben und Werke« (Ebendas., 1870). — R. Wagner: »Beethoven« (Leipzig, Fritzsch, 1870). — R. Wagner's Lehr- und Wanderjahre, Autobiographisches (Berlin, Trautwein, 1871). — J. W. v. Wasielewski: »Rob. Schumann«, eine Biographie, mit den Medaillons von Rob. und Clara Schumann (2. Aufl., Dresden, Kuntze, 1868). — C. F. Weitzmann: »Der letzte der Virtuosen (Tausig)« (Leipzig, Kahnt, 1868). — Wiessner: »C. H. Graun, der Sanges- und Kapellmeister Friedrich's des Grossen«, ein Lebensbild (Finsterwalde, Schneider, 1869). — Const. v. Wurzbach; »Mozart-Buch« (Wien, Wallishauser'sche Buchh., 1869). — Hermann Krigar: »Biographie und Nekrolog Spontini's« (Heinrich's Almanach der Schauspiele, Berlin, 16. Jahrg.). — Th. Rode: »Biographien und Nekrologe August Neithardt's« (Neue Berl. Mus.-Ztg.

14. Jahrg. No. 33. — 15. Jahrg. No. 17 und 16. Jahrg. No. 17 ebendas. — Spener'sche Ztg. von 1861 No. 97 und in v. Ledebur's Tonkünstler-Lexikon [Berlin, L. Rauh, 1861]). — Von demselben im v. Ledebur'schen Lexikon und anderen Lexicis viele Biographien von Tonkünstlern. — Von demselben: »Biographie und Nekrolog Gottfried Rode's« (s. d.) (Vossische Ztg. No. 12 1. Beil. von 1857). — Von demselben: »Giacomo Meyerbeer's Nekrolog« (Neue Zeitschrift für Musik 60. Bd. No. 22). — Von demselben: »Nekrolog Franz Mücke's« (Vossische Ztg. 1863 vom 13. Febr.). Derselbe Artikel noch einmal abgedruckt in der Neuen Sängerhalle (Leipzig, 1863, No. 8). — Hermann Mendel: »Nekrolog Ludwig Spohr's« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 13. Jahrg. No. 44). — H. Mohr: »Album deutscher Componisten«, herausgegeben von H. Mohr, enthält Portraits, Biographien, Verzeichnisse erschienener Werke u. s. w., jährlich in 12 Liefer. (Berlin, Trautwein, 1871). — H. Ehrlich: »Ernst Otto Lindner's Nekrolog« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 21. Jahrg. No. 33). — Von demselben: »Nekrolog Servais'« (Ebendas. 20. Jahrg. No. 50). — »Nekrolog Jos. Lenz's« (Ebendas. 19. Jahrg. No. 30). — »Nekrolog Heinr. Wilh. Ernst's« (Ebendas. 19. Jahrg. No. 42). — Robert Eitner: »Nekrolog Adolph Kullak's« (Ebendas. 17. Jahrg. No. 11). — »Nekrolog Moritz Hauptmann's« (Ebendas. 22. Jahrg. No. 2). — »Nekrolog Rossini's« (Ebendas. 22. Jahrg. No. 47). — »Nekrolog Ignaz Moscheles'« (Ebendas. 24. Jahrg. No. 11). — Gustav Engel: »Nekrolog Auber's« (Ebendas. 25. Jahrg. No. 21). — »Thalberg's Nekrolog« (Ebendas. 25. Jahrg. No. 22). Otto Lessmann: »Tausig's Nekrolog« (Ebendas. 25. Jahrg. No. 30). — »Nekrolog Aug. Conradi's« (Ebendas. 27. Jahrg. No. 23). — Hans Bischoff: »Biographie des Troubadours Bernhard v. Ventadorn«, Inaugural-Dissertation (Berlin, 1873).

14) Lexica (Encyklopädien und Fremdwörterbücher). Rousseau: »*Dictionnaire de musique*« (Amsterdam, 1768). — Sulzer: in der allgemeinen Theorie der schönen Künste. — Koch: »Musikalisches Lexikon« (Frankfurt a. M., Hermann, 1802), neu bearbeitet von Dommer. — »Ersch und Gruber'sche Encyklopädie«. Die musikalischen Artikel sind zumeist von Weber, Rochlitz, Fink u. A. — Ernst Ludwig Gerber (s. d.): »Altes Lexikon« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1790). Jetzt vergriffen. Durch das »Neue historisch-biographische Lexikon der Tonkünstler« (Leipzig, 1812—1814) ist das ältere Werk nicht überflüssig geworden. — François Joseph Fétis (s. d.): Er hat sich mit seiner »*Biographie universelle de musique et bibliographie générale de la musique etc.*«, das sei auch an dieser Stelle erwähnt, ein unvergessliches Denkmal gestiftet (8 Bde., begonnen 1806, herausgegeben Brüssel und Paris, 1834—1844). — Schrader: »Kleines Taschenwörterbuch der Musik« (Helmstädt, Fleckeisen, 1827). — Häuser: »Musikalisches Lexikon« (Meissen, Gödsche, 1833). — Gathy (August) (s. d.): Im Verein mit Anderen gab er 1835 (2. Aufl. 1840) ein kurzgefasstes »Musikalisches Conversations-Lexikon« bei Schuberth und Niemeyer in Hamburg heraus, das an Gründlichkeit und Gediegenheit bis heute von keiner lexikographischen Arbeit ähnlichen Umfanges übertroffen worden ist. Eine 3. Aufl. dieses Werkes erschien von A. Reissmann 1871 in Berlin bei Simion. — F. S. Gassner: »Universal-Lexikon der Tonkunst« in 7 Bden. (von 1840—1842, Stuttgart, Franz Köhler). Eine Ausgabe in einem Bande, mit Zugrundelegung des grösseren Werkes, erschien 1849 in demselben Verlage. — Gustav Schilling: »Universal-Lexikon der Tonkunst« (Stuttgart, F. Köhler, von 1834—1840 herausgegeben). Als Auszug aus demselben lieferte Schilling zur Zeit »Musikalisches Europa«, kurzgefasstes Wörterbuch der in der Musik gebräuchlichen Wörter u. s. w. (Mainz, Schott, 1840). — Joh. Gottfr. Walther: bekannt durch die Herausgabe seines Lexikons (von 1684—1748). — C. v. Ledebur: »Tonkünstler-Lexikon Berlins, von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart« (Berlin, L. Rauh, 1861). — Eduard Bernsdorf: Er hat das von J. Schladebach 1855 begonnene »Neue Universal-Lexikon der Tonkunst« in 3 Bänden (Leipzig) fortgeführt, vollendet und mit einem sorgfältig gearbeiteten Nachtrag versehen. — J. Schuberth: »Kleines musikalisches Conversations-Lexikon«, ein encyklo-

pädisches Handbuch, enthaltend das Wichtigste aus der Musikwissenschaft u. s. w. Neunte, durch ein Ergänzungsheft vermehrte, bis gegen Ende 1872 fortgeführte Auflage (Leipzig, J. Schuberth und Co., 1873). — Hermann Mendel: »Musikalisches Conversations-Lexikon«, eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände, unter Mitwirkung der literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins und namhafter Musiker und Musikgelehrten bearbeitet und herausgegeben von H. Mendel (Berlin, Robert Oppenheim, von 1870—1876 bis jetzt in 6 Bden. erschienen). — F. Gressler: »Handlexikon der Tonkunst«, mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen (Langensalza, Schulbuchhandlung, 1867). — P. Frank: »Taschenbüchlein des Musikers«, enthaltend eine vollständige Erklärung der in der Tonkunst gebräuchlichen Fremdwörter, Kunstausdrücke und Abbreviaturen (6. und 7. Aufl., Leipzig, Merseburger, 1868 und 1870). — C. T. Brunner: »Musikalisches Taschen-Fremdwörterbuch« (7. Aufl., Leipzig, Stoll, 1869). — P. Kahnt: »Vollständiges musikalisches Taschen-Fremdwörterbuch für Musiker und Dilettanten«, enthaltend die Erklärung aller in der Musik vorkommenden Kunstausdrücke. Nebst einer kurzen Einleitung über das Wichtigste der Elementarlehre der Musik, sowie einem Anhang über Abbreviaturen (Leipzig, Kahnt, 1870). — O. Paul: Handlexikon der Tonkunst« (Leipzig, Weissbach, 1869). — P. N. Kornmüller: »Lexikon der kirchlichen Tonkunst« (Brixen, Weger, 1868—1870). — J. Schucht: »Wegweiser in der Tonkunst«, Lexikon für Künstler und Kunstfreunde (Leipzig, Matthes, 1869). — S. Kümmerle: »André's Handlexikon der Tonkunst« (2. gänzlich umgearb. Aufl. von S. Kümmerle, Verlag von Joh. André, 1875). Dies Werk introducirte sich früher so: Karl Gollmick (s. d.): »Handlexikon der Tonkunst« (2 Thle. in 1 Bd., Offenbach, André, 1858). Die Kümmerle'sche Umarbeitung ist nicht correct und fehlerfrei. — Burkhard: »Musikalisches Wörterbuch« (Ulm, 1832). — Musikalische Encyklopädisten sind: Gahor, Neischius, Ornitoparchus, Glareanus, Vicentino, Zarlino (»*Institutioni armoniche etc.*«, Venedig, 1558), Salinas, Cerone, Kepler, Mersenne, Kircher, Mattheson (»Das neu eröffnete Orchester« u. s. w., Hamburg, 1713), Vogt, Mattheson (»Kern melodischer Wissenschaft«, Hamburg, Herold, 1737). — Forkel: »Ueber die Theorie der Musik« (Göttingen, 1777). — Härtel: »Deutsches Lieder-Lexikon mit Pianoforte-Begleitung« (Leipzig, 1864).

15) Aesthetisches, Historisch-Kritisches, Erläuterndes, Streitschriften und periodische Zeitschriften. Batteux: »*Les beaux arts*« (Paris, 1743, 1747, 1755). Davon vier deutsche Uebersetzungen; die bekannteste von Joh. Ad. Schlegel (3. Aufl., Leipzig, 1770). »*Cours de belles lettres*« (4. Aufl., Paris, 1747). Deutsch von Ramler (Leipzig, 1758—1762; 5. Ausg. 1803). Bildet eine Fortsetzung des ersteren Werkes. — Esteve: »*L'esprit des beaux arts*« (Paris, 1753). — Alembert: »Abhandlung von dem Ursprung, Fortgang und Verbindung der Künste«, aus dem Französischen (Zürich, 1761). — Home, Mendelssohn: »Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften« (Berlin, 1761). — Büsching, Robertson, Prevost, Heydenreich: »System der Aesthetik« (Leipzig, Göschen, 1790). — Kant, Rochlitz: »Blicke in das Gebiet der Künste« u. s. w. (Gotha, 1796). — Heusinger, »Herder: Kalligone« (Leipzig, 1800). — Eberhard, Richter: »J. Paul in der Vorschule der Aesthetik«. — Bouterwek: »Aesthetik« (Leipzig, 1806). — Fries, Krug, Griepenkerl, Weisse: »System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit« (Leipzig, Hartmann, 1830). — Wendt: »Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst« (Leipzig, Barth, 1831). — Görres: »Aphorismen über die Kunst« (Coblenz, 1804). — Seidel, »Charinomos: Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste« (Magdeburg, Rubach, 1825; ebendas., 1828). — Arnauld, »Blainville: *L'esprit de l'art musicale etc.*« (Genève, 1754). Deutsch von Hiller in dessen »Nachrichten und Anmerkungen«. — Junker: »Tonkunst« (Bern, 1777). — de Chabanon: »*Observations sur la*

musique etc.« (Paris, 1679). Deutsch von Hiller: »Ueber die Musik und deren Wirkungen« (Leipzig, Jacobäus, 1781). — Martignoni: »*Saggio sulla musica*« (Mailand, 1784). — Michaelis: »Ueber den Geist der Tonkunst« (Leipzig, Schäfer, 1795). Ein zweiter Versuch über dasselbe Thema (Ebendas., 1800). Nicht ohne Bedeutung. — Fleischmann, »Tieck: Phantasie über die Kunst« (Hamburg, Perthes, 1799). — Grétry, Chr. Daniel Schubart: »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst«, herausgegeben von Ludwig Schubart (Wien, Degen, 1806). — Mosel: »Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes« (Wien, Strauss, 1813). — Joh. Jakob Wagner: »Ideen über Musik« (Leipz. Allgem. Musikztg. Bd. 25 und 26). — Berton, Mosel: »Ueber die Oper«. — Nägeli: »Vorlesungen über Musik« (Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1826). — Fétis: »*La musique mise à la portée de toute le monde etc.*« (Paris, 1830). Deutsch von Blum (Berlin, Schlesinger, 1830). — Croth, Grosheim, Ferd. Gotth. Hand: »Aesthetik der Tonkunst« (2 Bde., Jena, 1837 und 1841). Dieselbe behauptet einen noch immer unübertroffenen Werth. — Wilh. Christ. Müller: »Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst« (2 Bde., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1830). — Schilling: »Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Aesthetik der Tonkunst« (Mainz, Schott, 1838). — Adolph Kullak: »Ueber das musikalisch Schöne« (Leipzig, Matthes, 1858). — Von demselben: »Die Aesthetik des Clavierspiels« (Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1860). 2. Aufl. von Dr. Hans Bischoff bearbeitet (Ebendas., 1876). — Von demselben: »Einige allgemeine Ideen über das Wesen der Musik und ihre philosophische Behandlung« (Echo 1853 No. 16 und 17). — Von demselben: »System der Methodik des Clavierspiels und Unterrichts vom wissenschaftlichen und praktischen Standpunkte« (Echo 1853 No. 36—38). — Von demselben: »Ueber musikalische Kritik« (Echo 1854 No. 4—6). — Von demselben: »Die Tonkunst und ihre Factoren« (Leipzig, Zeitschrift für Musik von 1856). 1. Abschnitt: Die hörbare Stoffwelt. 2. Abschnitt: Die allgemeine Objektivität. — Von demselben: »Musikalische Zustände und Reform-Ideen« (Echo 1852). Kullak war ein verdienstvoller deutscher Musikgelehrter und tief denkender Tonkünstler. — Eduard Hanslick (s. d.): »Vom Musikalisch-Schönen«, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst (Leipzig, in 4 Aufl. erschienen: 1854, 1858, 1865, 1873). Hanslick ist einer der feinsinnigsten und geistreichsten Musikschriftsteller der Gegenwart. — H. Ehrlich (s. d.): »Schlaglichter und Schlagschatten aus der Musikwelt« (Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1872). Hervorragender musikalischer Schriftsteller und Feuilletonist und fleissiger Mitarbeiter verschiedener musikalischer Zeitschriften. — Wilh. Tappert: »Musikalische Studien« und »Musik und musikalische Erziehung«. Beide Schriften des bekannten Musikhistorikers und Tonkünstlers sind in Berlin bei J. Guttentag (D. Collin) erschienen. — J. S. Mosewius: »J. S. Bach's Matthäus-Passion musikalisch-ästhetisch dargestellt«, mit Musikbeilagen (Berlin, 1852). — Riehl: »Musikalische Charakterköpfe« (1853 und 1857). — Sanders: »Das Volksleben der Neugriechen dargestellt aus Liedern, Sprüchwörtern« u. s. w., nebst Anhang von Musikbeilagen (Mannheim, 1844). — Thibaut: »Reinheit der Tonkunst« (Heidelberg, 1861). — Nachfolgende Schriften behandeln das musikalische Genie und Talent: Rameau, Michaelis, Dalberg: Vom Erfinden und Bilden (Frankfurt, Hermann, 1791). — Vom musikalischen Phantasiren, von Christern (Hamburg, Blätter für Musik und Literatur, 1840 p. 25). — Ueber den musikalischen Geschmack: Grandval: »*Essay sur le bon gout en musique*« (Paris, 1792). — Mermet: »*Sur la corruption du goût dans la musique française*« (Lyon, 1746). Deutsch von Freitag (Altenburg, Richter, 1750). — Gerard: »*An Essay ou Taste*« (1756). Deutsch von Flögel (1866). Ausgezeichnetes Werk. — Vogler, Rochlitz: »Ueber die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst« (Leipz. Allgem. Musikztg. 1. Bd. p. 497). — Heinse: »Musikalische Dialogen« u. s. w. (Leipzig, Gräff, 1805). — Schaul: »Briefe über den Geschmack in der Musik« (Carlsruhe, Macklot, 1809). — »Vom musikalischen

Geschmack« (Hamburg, Blätter für Musik und Literatur Jahrg. 1841 p. 133). — Crousaz: »*Traité du Beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi etc.*« (Amsterdam, 1715). Deutsch von einigen Mitgliedern der königl. Gesellschaft zu Königsberg i. Pr. (1732). — André: »*Essai sur le beau*« (5. Ausg., Amsterdam, 1763). Deutsch (Altenburg, 1767). — Pfenniger: »Briefe an Nichtmusiker über Musik als Sache der Menschheit« (Zürich, 1792). Ein seltenes und sehr interessantes Werk. — »Sterbliches und Unsterbliches in der Musik« (Hamburg, Blätter für Musik und Literatur 1841 p. 37). — »Die sociale Bedeutung der Musik« (Ebendas. Jahrg. 1841 p. 85). — Avison: »*An essay ou musical expression*« (London, 1751). Deutsch (Leipzig, Schwichert, 1775). — Morelet: »*De l'expression en musique*« (1759, 1769). Vorzügliches Werk. — Pileus, Boye, Engel: »Ueber die musikalische Malerei« (Berlin, Voss, 1780). — Arbeiten und Aufsätze von Körner, Dittersdorf, Gerber, Michaelis, Kanne, Gottfr. Weber, Schütze, Käferstein u. A. — Marx: »Ueber Malerei in der Tonkunst« (Berlin, Fink, 1828). — Ueber die Aehnlichkeit und Verbindung der Musik mit anderen Wissenschaften und Künsten sind einige hervorragende Schriften zu verzeichnen: Mizler, v. Kolof, Mattheson: »*De eruditione musica*« (Hamburg, 1752), Mattei, Dalberg: »Blicke eines Tonkünstlers in die Musik des Geistes« (Mannheim, 1787). — »Fantasien aus dem Reiche der Töne« von Dalberg (Erfurt, 1806). — Webb: »*Remarks on the beauties of poetry*« (London, 1762). »*Observations on the correspondance between poetry and music*« (London, 1769). Deutsch von Eschenburg (Leipzig, Schwickert, 1771). — Marmontel, Chastellux: »*Essai sur l'union de la musique et de la poesie*« (Paris, 1765). Deutsch von Ebeling in d. Hamburg. Unterhalt. (Bd. 7 p. 525). — Beattie: »*Essai on poetry and music*« (London, 1777). Deutsch (Leipzig, Weigand, 1779). — Walker, Robbers, Rochlitz, Krug, Apel, Villoteau, Raymond, Pananti: »*Saggi teatrali*« (London, 1813). — Harris: »*Three treatises concerning music, painting and tho third concern. happiness*« (3. Ausg., London, 1773). Deutsch von Mühler (Danzig, 1776); auch von Schulz nach der 3. Aufl. (Halle, Gebauer, 1780). — Rochlitz: »Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonkünstler« (Leipz. Allgem. Musikztg. Bd. 2 p. 1, 17, 20, 57, 161 und 177). — Thibaut: »Ueber Reinheit der Tonkunst« (Heidelberg, Mohr, 1825; 2. vermehrte Aufl. 1826). Diese Schrift erregte Sensation; die über dieselbe erschienenen Kritiken ganz entgegengesetzter Art kamen in einem Bändchen gesammelt zu Breslau heraus. — »Ueber Sprache und Sprachcharakter in Beziehung auf Musik« (Hamburg, Blätter für Musik und Literatur 1841 p. 65). — Bettina von Arnim, geb. Brentano, veröffentlichte in den Jahrbüchern des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaften 1841 einen Brief, den sie über Spontini's Angelegenheiten schrieb und in welchem sie Partei für denselben nimmt. — Ludwig Rellstab: »Ueber mein Verhältniss als Kritiker zu Herrn Spontini« (Berlin, 1829). Fernere Aufsätze von ihm gegen Spontini finden sich in der Vossischen Ztg. von 1827 No. 128 und 129 (Rellstab war von 1826—1860 als musikalischer Recensent und Kritiker dieser Zeitung ein wahres Orakel) und in der Berl. musikal. Ztg. desselben Jahres No. 23, 24, 26 und 29). — Ludwig Berger: »Erläuterungen eines Mozart'schen Urtheils über M. Clementi« (Berl. musik. Ztg. 1839 im Juni). — Carl Böhmer: »Die gesunde Vernunft und das Verbot der Fortschreitung der Quinten«, beleuchtet von T. Uhlich (Neue Berl. Mus.-Ztg. 1849 p. 249). — Georg Aug. Dreschke: »System der acht Kirchentonarten nach P. Mortimer« (Berlin, 1834). — Joh. Aug. Eberhardt: »Theorie der schönen Künste und Wissenschaften« (3. Aufl., Berlin, 1790). — Von demselben: »Handbuch der Aesthetik« (3 Bde., Halle, 1803—1805). — Von demselben: »Allgemeine Theorie des Denkens«. Auch in Forkel's Alman. 1789 befinden sich vortreffliche zur Musik gehörige Bemerkungen. — Gustav Engel: »Poesie und Musik« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 1850 p. 321, 329). Engel hat als geistreicher Musikgelehrter und Kritiker anerkannt Gutes geschrieben (s. d.). — Joh. Jacob Engel: »Ueber die musikalische Malerei«.

an den Kapellmeister Herrn Reichardt (Berlin, Chr. Frd. Voss und Sohn, 1780). — Gottfr. Em. Fischer: »Ueber Gesang und Gesangunterricht« (Berlin, Ochmigke, 1831). — Von demselben: »Ueber das akustische Verhältniss der Accorde« (Berlin, 1835). — Otto Gumprecht: »Musikalische Charakterbilder«, Schubert, Mendelssohn, Weber, Rossini, Auber, Meyerbeer (Leipzig, 1868). — Von demselben: Kritische Studie »Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel der Ring des Nibelungen« (Leipzig, 1873). — Wilhelm Herzberg: Das deutsche Volkslied und das Waldhorn« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 1847 p. 257). — Joh. Gottfr. Hientzsch: »Methodische Anleitung zu einem möglichst natur- und kunstgemässen Unterrichte im Singen« u. s. w. (Breslau, Cranz, 1836). — Th. Rode: »Ein Beitrag zur Normalstimmung in der Musik« (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 13 No. 25). — Von demselben: »Zur Anbahnung einer vorläufigen Normalstimmung in der Musik« (Ebendas. Jahrg. 13 No. 43 und 44). — Von demselben: »Ueber Anbahnung eines einheitlichen Choralspiels und Choralgesanges in der evangelischen Kirche« (Neue Zeitschrift für Musik 51. Bd. No. 13). — Eine grosse Menge von Kritiken und Recensionen Th. Rode's sind in der Neuen Zeitschrift für Musik (vom 51. bis 63. Bd.), in der Neuen Berl. Mus.-Ztg. von 1859 ab und in vielen anderen Zeitschriften enthalten. — Christ. Kalkbrenner: »Theorie der Tonkunst« mit 13 Tab. (Berlin, 1789). — Von demselben: »Kurzer Abriss der Geschichte der Tonkunst«. Inhalt: Ueber die Erfindung der Tonkunst; Zustand der Tonkunst bei den Hebräern, Griechen, Römern, Christen (Berlin, Fr. Maurer, 1792). Erschien später unter dem Titel: *»Histoire de la musique etc.«* (2 Thle., Paris und Strassburg, Armand König, 1802). — Joh. Philipp Kirnberger: »Die Kunst des reinen Satzes in der Musik« u. s. w. (2 Thle., Berlin, Chr. Fr. Voss, 1771 und 1774. Später bei Decker, Berlin, 1777). — Von demselben: »Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie« (Berlin und Königsberg, 1773). — Von demselben: »Gedanken über verschiedene Lehrarten in der Composition« (Berlin, Decker, 1782). — Von demselben: »Construction der gleichschwebenden Temperatur« (Berlin, 1760). — Von demselben: »Methode, Sonaten aus dem Aermel zu schütteln« (Berlin, Birnstiel, 1783). — Von demselben: Artikel verschiedenen Inhalts in Sulzer's Theorie der schönen Künste und in Marpurg's kritischen Briefen. — Ernst Kossak: »Aphorismen über L. Rellstab's Kunstkritik« (Berlin, Esslinger, 1846). — Von demselben: »Betrachtungen über musikalische Kunst und Kritik« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 1847 p. 11, 37, 217 und 236). — Von demselben: »Skizzen für Tonmalerei« (Ebendas. 1849 p. 18). — Chr. Gottfr. Krause: »Von der musikalischen Poesie« (Berlin, 1753). — Hermann Küster: »Das Oratorium und sein Standpunkt« (Berl. Mus.-Ztg. 1844 No. 42). — Von demselben: »Ueber Kunstgeschmack und Kunsturtheil, in Bezug auf die Musik« (Ebendas. No. 32). — Von demselben: »Ludwig Berger und Samuel Wesely« (Ebendas. 1845 No. 8). — Von demselben: »Ueber Händel's ‚Israel in Aegypten'« (Berlin, Trautwein). — Eman. Chr. Gottl. Langbecker: »Joh. Crüger's Choralmelodien und Abriss seines Lebens« (Berlin, G. Eichler, 1835). — Otto Lange: »Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen neben den wissenschaftlichen Lehrzweigen«, ein Beitrag zum Unterrichtswesen (Berlin, Plahn'sche Buchh., 1841). — Joh. Bernh. Logier: »System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts, Anleitung zum Pianofortespiel« (deutsch 4 Bücher) und »System der Musikwissenschaft und der praktischen Composition, mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Worte ‚Generalbass' verstanden wird« (Berlin, W. Logier, 1823). — Ad. Bernh. Marx: »Die Kunst des Gesanges, theoretisch und praktisch« (3 Bücher, Berlin, Schlesinger, 1826). — Von demselben: Abhandlungen verschiedenen Inhalts in G. Weber's »Cäcilia«, Schilling's »Universal-Lexikon« und verschiedenen musikalischen Zeitschriften. — Moses Mendelssohn: »Construktion der gleichschwebenden Temperatur« (Berlin, Birnstiel). — Joh. Joach. Quantz: »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen« u. s. w. (Berlin, 1752, 2. Aufl. Breslau, 1780). Das Werk ist französisch und holländisch

übersetzt worden. — Aug. Ferd. Ribbeck: Rede, gesprochen zur 100jährigen Geburtstagsfeier des Stifters der Singakademie zu Berlin, Carl Fasch, am 17. Novbr. 1836 (Berlin, gedr. in der Druckerei der königl. Akademie der Wissenschaften), enthält eine Charakteristik Fasch's. — Von demselben: »Worte zum Gedächtniss des Herrn Musikdirektor Ludw. Hellwig«, gesprochen in der Singakademie am 4. Decbr. 1838 (Berlin, gedr. ebendas.). — Von demselben: Rede, gehalten bei Gelegenheit des 50. Jahrestages der Stiftung der Singakademie, abgedr. in Lichtenstein's Schrift »Zur Geschichte der Singakademie« (Berlin, Trautwein, 1843). — Carl Friedr. Rungenhagen: »Ueber die Richtung des Clavierspiels unter Musikfreunden« (Berl. musik. Ztg. 1845 No. 37). — Bernh. Scholz: »Einige Bemerkungen über die Rhythmik in Schubert's Liedern« (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 1859 No. 1 und 2). — Carl Schröder: »Musikalische Krankheiten« (Berl. musik. Ztg. 1844 No. 18). — Joh. Abrah. Pet. Schulz: »Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie«, zwar unter Kirnberger's Namen herausgegeben, sind aber von Schulz (s. Kirnberger). — Wilh. Schwarz: »System der Gesangskunst nach physiologischen Gesetzen« (Hannover, Hellwig, 1857, 2. Aufl. 1859). — Von demselben: »Die Musik als Gefühlssprache im Verhältniss zur Stimme und Gesangsbildung« (Leipzig, Kahnt, 1860). — Gasparo Spontini: »Des dramatischen Leibcomponisten, königl. preuss. General-Musik-Direktors G. Spontini Klagen über den Verfall der dramatischen Musik«, aus dem Französischen übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen begleitet von einer Gesellschaft von Kunstfreunden und Verehrern des grossen Meisters (Leipzig, Leop. Michelson, 1837, 48 S.). — Jul. Weiss: »Ueber den Vortrag des Hauptsatzes der Fuge« (Berl. musik. Zeitschr. 1844 No. 9, 21). — C. F. Weitzmann: »Der übermässige Dreiklang« (Berlin, Guttentag, 1853). — Von demselben: »Der verminderte Septimenaccord«, Franz Liszt dedic. (Berlin, Herm. Peters, 1854). — Von demselben: »Geschichte des Septimenaccordes«, mit zahlreichen Notenbeispielen (Berlin, J. Guttentag, 1854). — Von demselben: »Geschichte der griechischen Musik«, mit einer Musikbeil., enthaltend die sämmtlichen noch vorhandenen Proben altgriech. Melodien und 40 neugriech. Volksmelodien; zerfällt in 5 Abth. (Berlin, H. Peters, 1855). — Von demselben: »Erklärende Erläuterung und musikalisch theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik«, gekrönte Preisschrift (Neue Leipz. Zeitschrift für Musik 1860 No. 1—4). Weitzmann ist von den jetzt lebenden Theoretikern und Musikforschern einer der bedeutendsten. — C. Bernh. Wessely: »Ueber Gluck und Mozart« (Archiv der Zeit Novbr. 1795 p. 435—440). — Von demselben: »Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst« (Leipz. musik. Zeit. Bd. 2 p. 193, 209, 225, 241, 542). — Carl Friedr. Zelter: »C. Fr. Chr. Fasch« (Berlin, Unger, 1801). — Von demselben: »Ueber die Aufführung der Gluck'schen Oper ‚Alceste' auf dem Berliner Operntheater« (Berlin, Unger, 1796). Auch findet sich in seinem Briefwechsel mit Goethe Vieles über Musik. — Flodoard Geyer: »Das Ohr und die Theorie« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 13. Jahrg. No. 3, 4 und 5). — Gustav Engel: Eine Abhandlung von Emanuel Garcia »über die Entstehung der Stimme«, aus dem Englischen übersetzt von G. Engel (Ebendas. 13. Jahrg. No. 14, 15, 16, 18). — Flod. Geyer: »Was heisst Classische Musik?« (Ebendas. 13. Jahrg. No. 46, 47, 48, 49, 51 und No. 1 des 14. Jahrg.). — Von demselben: »Kann und soll die Melodie gelehrt werden?« (Ebendas. 14. Jahrg. No. 41, 42). — Louis Köhler: »Seb. Bach's Clavierwerke und ihre Verwendung beim Unterrichtgeben« (Ebendas. 14. Jahrg. No. 1, 2, 3, 4). — Von demselben: »Populäre Erläuterung der Fuge und des Contrapunkts« (Ebendas. 14. Jahrg. No. 18 und 19). — Von demselben: »Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper« (Leipzig, 1853). — Von demselben: »Die neue Richtung in der Musik« (Leipzig, 1864). — Von demselben: »Einige Betrachtungen über Sonst und Jetzt« (Leipzig, 1867). — Ad. Kullak: »Ueber das Liebliche in

der Musik« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 15. Jahrg. No. 3, 4 und 5). — Ad. Lorenz: »Das Architektonische in der Musik« (Ebendas. 15. Jahrg. No. 20 und 23). — Von demselben: »Die musikalische Theorie und ihre Methoden«, angeknüpft an die musikalische Compositionslehre von Flod. Geyer (1. Thl., Berlin, A. Vogel und Co., 1862), (Ebendas. 16. Jahrg. No. 14). — Ad. Kullak: »Zur Ideeologie des musikalisch Schönen« (Ebendas. 14. Jahrg. No. 37, 38). — Mattheson: »*Cristica musica*« (Hamburg, 1722). — Mizler v. Kolof: »Musik. Bibliothek« (Leipzig, Braun, 1736 bis 6. Thl. 1738). — Scheibe: »Der kritische Musicus« Hamburg, 1738; Neue Aufl. Leipzig, 1745). — Marpurg: »Der kritische Musicus an der Spree« (Berlin, 1750). — Von demselben: Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik« (5 Bde., Berlin, 1754—1762). — Von demselben: »Kritische Briefe über die Tonkunst« (2 Bde., Berlin, 1759—1763). — Hiller: »Wöchentliche Nachrichten« (4 Bde., Leipzig, 1766—1770). — Meusel: »Deutsches Museum für Künstler« (Mannheim, 1772—1789). — Wieland: »Der deutsche Merkur« (1773—1810). — Forkel: »Musikalisch-kritische Bibliothek« (Gotha, Ettinger, 1778—1779). — Reichardt: »Musikalisches Kunstmagazin« (Berlin, 1782—1791). — Von demselben daraus das Beste unter dem Titel: »Geist des musikalischen Kunstmagazins« (Berlin, Unger, 1791). — Bossler: »Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788« (Speyer, 1788). — Reichardt: »Musikalische Monatsschrift« (1792). — Koch: Journal der Tonkunst« (Braunschweig und Erfurt, Keyser, 1795). — »Allgemeine musikalische Zeitung« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1798). Begründet von Rochlitz 1798 und trefflich weitergeführt seit 1829 von G. W. Fink u. s. w. — Marx: »Berliner allgemeine musikalische Zeitung« (Berlin, Schlesinger, 1823—1828). — »Cäcilia« (Mainz, Schott, 1824—1839), von Gottfr. Weber, später von S. W. Dehn u. s. w. redigirt. — Hientzsch: »Eutonia« (Breslau und Berlin, 1829—1835). — »Allgemeiner musikalischer Anzeiger« (Wien, Haslinger, 1829—1842). — L. Rellstab: »Iris« (Berlin, Trautwein, 1829—1832). — Rob. Schumann: »Neue Zeitschrift für Musik« (Leipzig, C. F. Kahnt, 1834), von Brendel und Zopff weitergeführt. — »Allgemeine Wiener musikalische Zeitung«, redigirt von A. Schmidt (Wien, Riedel's Wwe. und Sohn, 1842). — »Musikalisches Conversationsblatt für das Jahr 1835« (Hamburg, Schuberth und Niemeyer). — »Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik« u. s. w. (Karlsruhe, Gross, 1839), redigirt von G. Schilling. — »Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten«, gegründet und herausgegeben von F. S. Gassner. — »Musikalisches Volksblatt«, redigirt von Schmitt (Stuttgart, früher bei C. Hoffmann, dann in der Musikalienhandlung zum Haydn). — »Blätter für Musik und Literatur« in Nummern (Hamburg, Schuberth und Co.). — »Euterpe«, ein musikal. Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer, redigirt von Hentschel bis zu seinem Tode, jetzt von F. W. Sering (Erfurt, W. Körner, und Leipzig, Merseburger). — »*La Belgique musicale*« (Brüssel, Schott). — »*Gazzetta musicale de Milano*« (Mailand, Ricordi). — »*La Iberia musical*«, *periodico filarmonico de Madrid.* — »Castalia«, Zeitschrift für Literatur, bildende Kunst, Theater und Moden, redigirt von Büchner und Conrad (Leipzig, Pönicke und Sohn, 1839). — »Museum«, Hannover'sches, für Literatur, bildende Kunst, Theater, Musik und sociales Leben, herausgeg. von Schröder (Hannover, Helwing'sche Buchh., 1838—1839). — »Neue Berliner Musikzeitung«, herausgeg. von Hugo Bock (30 Jahrg., Berlin). — »Echo«, Berliner Mus.-Ztg., 26 Jahrg. (Berlin, Schlesinger). — »Musiker-Zeitung«, Deutsche, Red. H. Mendel, 6 Jahrg. (Berlin, R. Lesser). — »Signale für die musikalische Welt«, 35 Jahrg., Red. B. Senff (Leipzig, Senff). — »Tonhalle«, Organ für Musikfreunde, 5 Jahrg. (Leipzig, Herausg. O. Paul). — »Musikalisches Wochenblatt«, 7 Jahrg., Red. O. Paul (Leipzig, Fritzsch). — »Leipziger allgemeine musikalische Zeitung«, 11 Jahrg., Red. S. Bagge (Leipzig, Rieter-Biedermann). — »Neue allgemeine Zeitschrift für Theater und Musik«, nur von 1867—1868 unter Red. von Yourij v. Arnold bestanden (Leipzig, Rhode). — »Symphonia«, fliegende Blätter für Musik (Leipzig, Kahnt), nur

von 1867—1868 bestanden. — »Urania«, eine musikalische Zeitschrift für Deutschlands Organisten und Volksschullehrer, 33 Jahrg. (Herausg. und Verleger G. W. Körner, Erfurt). — »Neue Sängerhalle«, deutsche Gesangvereins-Zeitung, begr. und herausgeg. von Müller von der Werra, 8 Jahrg. (Leipzig, Klein), seit 1869 eingegangen. — »Die deutsche Schaubühne«, Organ für Theater, Musik, Kunst u. s. w., 12 Jahrg. (Leipzig, Leiner, red. von M. Perels). — »Theater- und Musikzeitung für Rhein und Main«, Red. F. W. Wolff, 7 Jahrg. (Mainz, Herf und W.). — »Zeitschrift für katholische Kirchenmusik«, 9 Jahrg, (Gmunden und Trauensee, Habert's Selbstverlag). — »Die Sängerhalle«, allgemeine deutsche Gesangvereinszeitung für das In- und Ausland, Red. H. Pfeil, 16 Jahrg. (Leipzig, Siegel). — »Kleine Musikzeitung«, Intelligenzblatt für Musiker und Musikfreunde, Herausg. Schuberth, 5 Jahrg. (Leipzig, Schuberth und Co.). — »Niederrheinische Musikzeitung«, Red. L. Bischoff (Köln, Du Mont-Schauberg), seit 1867 eingegangen. — »Norddeutsche Musikzeitung«, unter Mitwirkung von G. Döring, L. Köhler, F. Markull, 1 Jahrg. (Elbing, Neumann), seit 1870 eingegangen. — »Süddeutsche Musikzeitung«, Red. E. Föckerer, 18 Jahrg. (Mainz, Schott's Söhne), seit 1869 eingegangen. — »Schweizerisches Sängerblatt«, 16 Jahrg. (Bern, Huber und Co.). — »Musik- und Literaturblatt« für Volksschullehrer u. s. w., Red. J. Messner, 13 Jahrg. (Wien, Sallmayer und Co.). — »Monatshefte für Musikgeschichte«, Red. R. Eitner, 8 Jahrg. (Berlin, Trautwein). — »*Musica sacra*«, Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik, 9 Jahrg., Herausg. F. Witt (Regensburg, Pustet). — »Cäcilia«, Organ für katholische Kirchenmusik, Herausg H. Oberhoffer, 15 Jahrg. (Luxemburg, Bück). — »Blätter für Musik, Theater und Kunst«, Herausg. L. A. Zellner, Red. L. Oppenheimer, 22 Jahrg. (Wien, F. Klemm). — »Freischütz«, der, Organ für Musik und Theaterleben, Herausg. A. Palm und E. Maschek (Stuttgart, Stürmer), seit 1869 eingegangen. — »Neue musikalische Fortschrittszeitung«, Red. und Verl. Alb. Hahn (Berlin), erscheint seit dem 1. Jan. 1876. — Bücher: G. Engel: »Die Vocaltheorie von Helmholtz und die Kopfstimme« (Berlin, Besser, 1867). — Th. Epstein: »Don Giovanni« von Mozart, eine Studie zur Oper auf Grundlage des da Ponte'schen Textes, nebst einer verbesserten Uebersetzung des letzteren (Offenbach a. M., André, 1870). — K. Abrányi: »Franz Liszt's ungarische Krönungsmesse«, eine musik. Studie; aus dem Ungarischen von H. Gobbi (Leipzig, Schuberth und Co., 1871). — C. van Bruyk: »Technische und ästhetische Analysen des wohltemporirten Claviers« u. s. w. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1867). — Y. v. Arnold: »Franz Liszt's Oratorium ‚Die Legende von der heiligen Elisabeth' und die neue Musikrichtung im Allgemeinen«, ein offener Brief an die Herren O. Paul und Ed. Bernsdorf (Leipzig, Rhode, 1868). — E. v. Elterlein: »Beethoven's Sinfonien nach ihrem idealen Gehalt mit besonderer Rücksicht auf Haydn und Mozart« u. s. w. (3. Aufl., Dresden, Brauer, 1870). — R. Franz: Offener Brief an Ed. Hanslick, Ueber Bearbeitung älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik (Leipzig, Leuckart, 1871). — H. Bussmeyer: »Das Heidenthum in der Musik«, auch eine Brochüre (Leipzig, Schuberth und Co., 1871). — Edm. Friedemann: »Das Judenthum und Rich. Wagner« (Berlin, Adolf und Co., 1869). — T. Gassmann: »Rich. Wagner's Oper ‚Die Meistersinger von Nürnberg'« (Hamburg, Richter, 1871). — Carl Fuchs: »Virtuos und Dilettant«, Ideen zum Clavierunterricht und über reproduktive Kunst (Leipzig, Fritzsch, 1871). — Von demselben: »Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst«, philosophische Dissertation (Ebendas. 1871). — Alb. Hahn: »Mozart's Requiem«, zum besseren Verständniss bei Aufführung mit einer neuen Uebersetzung nebst einem Nachtrage u. s. w. (Bielefeld, Sulzer, 1867). — F. Götze: »Fünfzehn Jahre meiner Lehrthätigkeit am Conservatorium der Musik zu Leipzig« u. s. w. (Leipzig, Keil, 1868). — M. Gutmann: »Rich. Wagner, der Judenfresser«, Entgegnung auf Wagner's Schrift »Das Judenthum in der Musik« (Dresden, Weiske, 1869). — F. v. Hentl: »Gedanken über Tonkunst und Ton-

künstler« (2. Ausg., Eichstädt, Krüll, 1871). — F. Hirsch: »Die Oper und der Literaturgeist«, ein Wort zur Operntextreform (Leipzig, Rhode, 1868). — V. v. Lang: »Ueber die Bildung der Tonleiter« u. s. w. (Wien, Braumüller, 1868). — J. Lang: »Zur Versöhnung des Judenthums mit Rich. Wagner« u. s. w. (Berlin, Stilke und van Muyden, 1869). — L. Hoffmann: »Ein Programm zu Beethoven's 9. Sinfonie« (Berlin, Grosser, 1870). — W. Lübke und Ed. Hanslick: »Ueber Rich. Wagner« (Berlin, Gerschel, 1869). — J. C. Lobe: »Consonanzen und Dissonanzen«, gesammelte Schriften u. s. w. (Leipzig, Baumgärtner, 1869). — Ther. Marx: »Adolf Bernh. Marx's Verhältniss zu Felix Mendelssohn-Bartholdy in Bezug auf E. Devrient's Darstellung berichtigt« (Leipzig, Dürr'sche Buchh., 1869). — »Noten, unmusikalische, zu Rich. Wagner's ‚Judenthum in der Musik'« von Dr. C . . . . (2. Aufl., München, Neuburger und Co., 1869). — Ed. M. Oettinger: »Offenes Billet-doux an den berühmten Hepp-Hepp-Schreier und Judenfresser Herrn Wilh. Richard Wagner« (Dresden, Wolf, 1869). — F. Poland: »Die Musik eine Sprache«; *a.* Beispiele von Spontini's ‚Vestalin' erläutert (Dresden, Brauer, 1870). — J. Gödel: »Ueber den Clavierunterricht« u. s. w. (Delitzsch, Pabst, 1871). — Louis Köhler: »Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik« (2 Bde., Leipzig, 1857 und 1858). — Von demselben: »Der Clavierunterricht«, Studien, Erfahrungen und Rathschläge (3. Aufl., Leipzig, 1868). — Von demselben: »Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden dargelegt« (Leipzig, 1862). — O. Reinsdorf: »Eine Beleuchtung des Stern'schen Conservatoriums der Musik in Berlin« u. s. w. (Berlin, Königsmann, 1868). — Von demselben: »Theodor Kullak und seine neue Akademie der Tonkunst in Berlin«, ein Charakterbild (Neusalz a. O., Lange, 1870). — Aug. Reissmann: »Die königl. Hochschule für Musik in Berlin« (Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1876). — J. Rissé: »Franz Schubert und seine Lieder«, Studien (Hannover, Rümpler, 1871). — F. Rochlitz: »Für Freunde der Tonkunst«, 3. Aufl., mit einer biographischen Skizze des Verfassers bearbeitet von A. Dörffel (4 Bde., Leipzig, Cnobloch, 1867 und 1868). — F. Stade: »Vom musikalisch Schönen«, mit Bezug auf Ed. Hanslick's gleichnamige Schrift (Leipzig, Kahnt, 1871). — L. v. Trocki: »Die Entwickelung der Oper in Polen«, offener Brief an Y. v. Arnold (Leipzig, Rhode, 1867). — Arth. v. Truhart: Offener Brief an Herrn Rich. Wagner, den Verfasser der Brochüre »Das Judenthum in der Musik« (St. Petersburg, Wilcken, 1869). — R. J. Voigtmann: »Das neuere kirchliche Orgelspiel im evangelischen Cultus« u. s. w. (Leipzig, Matthes, 1870). — Rich. Wagner: »Die Kunst und die Revolution« (1849?). — Von demselben: »Das Kunstwerk der Zukunft« (1850?). — Von demselben: »Oper und Drama« (2. Aufl., Leipzig, Weber, 1868). — Von demselben: »Ueber das Dirigiren« (Leipzig, Neue Zeitschrift für Musik 1870 No. 2). — Von demselben: »Brief in Ludwig Sch. v. Carolsfeld's Angelegenheit« (Ebendas. 1868 No. 24). — Von demselben: »Das Judenthum in der Musik« (Leipzig, Weber, 1869). — Von demselben: »Ueber die Aufführung des Bühnenfestspiels ‚Der Ring des Nibelungen'« (Leipzig, Fritzsch, 1871). — Von demselben: »Ueber die Bestimmung der Oper«, ein akademischer Vortrag (Ebendas. 1871). — Von demselben: »Zukunftsmusik« (Leipzig, J. J. Weber). — Von demselben: »Studie über Ed. Devrient's Erinnerungen an Fel. Mendelssohn-Bartholdy« (2. Aufl., Berlin, Stilke und van Muyden, 1869). — »Rich. Wagner und Jacob Offenbach«, ein Wort im Harnisch von einem Freunde der Tonkunst (Altona, Verlagsbuchh., 1871). — »Rich. Wagner und das Judenthum«, ein Beitrag zur Culturgeschichte unserer Zeit von einem Unparteiischen (2. Aufl., Elberfeld, Lucas, 1869). — »Wagner, Herr Richard, und seine neueste Schrift ‚Das Judenthum in der Musik'« von Dr. B. (Breslau, Heidenfeld, 1899). — »Richard Wagner, der Zukunftsmusik-Heiland, vor der öffentlichen Meinung«, Antwort auf dessen frivole Brochüre »Das Judenthum in der Musik« von einem Christen (Leipzig, Arndt, 1869). — An 170 Gegenschriften hat Richard Wagner's 57 Seiten lange Brochüre »Das Judenthum in der Musik« hervorgerufen.

— Aeltere historisch-kritische Schriften von: Aron, Sebastiani, Sartorius, Beer, Printz, Werkmeister, Mattheson, Hertel, Zachariä, Martinelli, Junker, Knecht, Wessely, Rochlitz, Arnim, Nägeli, Kiesewetter, Hotho, Seiffert, Ebers, Burzio, Spataro, Marcello, Scheibe, Riedt, Rameau, Rousseau, Kirnberger, Weissbeck, Vogler, Ducanel, Weber: »Ueber die Aechtheit des Mozart'schen Requiems«. Mehrere Aufsätze in der Cäcilia, die dann gesammelt unter dem Titel erschienen: »Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Aechtheit des Mozart'schen Requiems« (Mainz, Schott, 1826). Dazu ein Nachtrag (Wien, 1827). Darüber auch Mosel (Wien, 1839), Leduc u. A. m. Hauptsächlich Satyren und Pasquille sind vorhanden von: Garson, Agrippa, Bardi, Bockerodt, Beer, Arbuthnot, Fuhrmann, Mattheson.

16) Gesangstudium und Gesangunterricht. In diesem Abschnitt führen wir auch ältere Werke an, durch die uns Anweisungen zu der praktischen Musik im Allgemeinen und speziell zur Singekunst gegeben werden. Aeltere gelehrte Werke von Pareja, Bovillus, Cochläus, Luscinius (oder Nachtigall), Aventinus, Rhau (auch Rhaw oder Raw), Lanseanov, Listenius, Figulus, Coclicus, Faber, Hermann Fink jun., Lossius, Wilphingfeder, Beurhusius, Wolkenstein, Theodoricus Schnegass, Crusius, Magirus, Morley, Walliser, Vulpius u. A. Von den Neueren nennen wir: Klein: »Versuch eines Lehrbuches der praktischen Musik« (Gera, Beckmann, 1783). — Knecht: »Allgemeiner musikalischer Katechismus« (Biberach, 1803). — Asioli: »*Principij elementari di musica*« *etc.* (3. Aufl., Mailand, 1809), deutsch 1823 von Büttinger (Mainz, Schott, 1823). — »Katechismus der Musik«, nach dem Englischen von Michaelis (Leipzig, Baumgärtner, 1819). — Gottfr. Weber; »Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende« (Darmstadt, Leske, 1822). Mit diesem Buche, wie mit seiner »Theorie der Tonsetzkunst« betrat Weber neue Bahnen, die genug Nachahmer fanden. Die beste nach Weber erschienene allgemeine Musiklehre ist noch immer die von A. B. Marx. — Friedr. Dionys. Weber: »Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik« u. s. w. (Prag, 1828). — Schneider: »Vorschule der Musik« (Leipzig, Tauchnitz). — Von demselben: »Handbuch des Organisten« (Halberstadt, Bruggemann, 1839). — G. W. Fink: »Musikalische Grammatik« (Leipzig, Wigand, 1836), bedeutendes Werk. — Anweisungen zur Singekunst: Wollik (Wollicius, auch Vuollick und Volicio): »*Opus aureum musices*« *etc.* (1501) und »*Enchiridion musices*« *etc.* (1512). Werke von Aron, Philomathes, Lampadius, Angelo da Piccitone, Lusitano, Felstein, Metzelius (lateinisch). Ueber Choralgesang: Werke von Keinspeck, Zabern Bonaventura, Puerto, Agricola, Aiguino, Martins, Frezza dalle Grotte, Samber, Santoro, Piccolo, Bertalotti, Münster, de la Feillée, Fedeli, Sens, Harrison, Belli, Antony, Schneider, Scherer, Maslon u. A. Ueber Figuralgesang: Werke von Virdung, Agricola, Spangenberg, Heyden, Faber, Roggius, Azplicueta, Gengenbach, Beyer, Bathe, Demantius, Durante, Beringer, Mancini, Prätorius, Stenger, Herbst, Gibel, Wilke, Crescentini, Kirschner, Gomis, Gruber, Gradenthaler, Printz, Mylius, Falke, Carissimi (»*Ars cantandi*«, deutsch, Augsburg, 1696; 1700 erschien die 4. Ausg., 1718 die 5., 1731 und 1753 die 6. und 7.), Fuhrmann (»Musikalischer Trichter«, »*Musica vocalis in nuce*« und »Musikalischer Striegel«), Tosi, Marpurg (»Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders«, Berlin, Weber, 1763), Kurzinger, Markwort, Nares, Hiller (»Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange«, Leipzig, 1780), Thieme, Martini, Gossec: »*Principes élémentaires de musique arrêtés par les Membres du Conservatoir*« *etc.* (Paris, 1800). — Aubigny (Nina v. Engelbrunner): »Briefe an Natalie über den Gesang« u. s. w. (Leipzig, Voss, 1803; 2. Aufl., ebendas. 1824), eine der besten Schriften über Gesang. — Nägeli: »Die Pestalozzi'sche Gesangbildungslehre« (Zürich, 1809). — Von demselben: »Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen« (Zürich, 1810). Zum Gesangunterricht in Volksschulen ist diese Methode als vorzüglich anerkannt und vielfach eingeführt worden. — Schulz, Wilke, Stemmler, Preindel, Müller, Hientzsch, Paul Herrmann,

Hoffmann, Natorp: »*Regole per il canto figurato*« (Dresden, Arnold, 1814; 2. Ausg. 1819). — Koch: »Gesanglehre« (Magdeburg, Heinrichshofen, 1814; 2. Aufl. ebendas. 1825). Er war einer der ersten, der anstatt der Noten die Ziffern einführen wollte. — Wilhelm, Heinroth: »Gesangunterrichts-Methode« (3 Thle., Göttingen, Vandenhoek und Ruprecht, 1821—1823), ein vortreffliches Werk. — Wachsmann: »Praktische Singschule« (Magdeburg, Heinrichshofen, 1822), planmässig angelegt. — Nägeli: »Chorgesangschule von Pfeiffer und Nägeli«, 2. Hauptabth. der vollständigen Gesangschule (Zürich und Leipzig, Fr. Fleischer, 1821). — Häser: »Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre« (Leipzig, Breitkopf und Härtel), ein ausgezeichnetes Werk. — Winter: »Vollständige Singschule«, deutsch, französisch und italienisch (Mainz und Paris, Schott, 1824). In diesem Werk wird mehr die höhere Ausbildung im kunstmässigen Gesange angestrebt. — Kübler, Löwe, Marx: »Die Kunst des Gesanges« (Berlin, Schlesinger), beachtenswerth in ästhetischer Hinsicht. — Häser (in der Cäcilia 1828, Bd. 7 p. 221—238), Hahn, Nauenburg, Bacon, Blatt, Schade, Mannstein, Andrade, Hentschel: »Der Gesangunterricht und das formale Prinzip« (in der Euterpe Jahrg. 1841 p. 8). — Jacob: »Ueber deutsche Volkslieder« (Ebendas. 1841 p. 157). — »Der Choralgesang als Unterrichtsgegenstand der Volksschule« (Ebendas. p. 17). — »Beiträge zur Charakteristik des deutschen Volksliedes« (Ebendas. 1841 p. 33—56, 70 und 129). — »Ueber Liedercompositionen« (in den Hamburger Blättern für Musik und Literatur 1841 p. 13). — »Choral und Volkslied« (Ebendas. p. 51). — »Ueber Gesangvereine« (in Gassner's Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine 1. Bd. p. 245). — »Einige Rathschläge, betreffend die Uebungen der Schullehrer-Gesangvereine« (Euterpe 1841 p. 132). — Joh. Chr. Schärtlich: »Leitfaden beim ersten Gesangunterricht« (Potsdam, Riegel, 1830). — Von demselben: »Umfassende Gesangschule für den Schul- und Privatgebrauch« u. s. w. (2 Thle., Potsdam, 1833—1834). — Von demselben: »Der liturgische Chor nach seiner äusseren und inneren Einrichtung« (Potsdam). — Von demselben mit B. Lange: »Evangelisches Choralbuch mit Vor- und Zwischenspielen« (Potsdam, Riegel). — Von demselben: »Sammlung liturgischer Chöre« (Ebendas.). — Ambrosch und Böheim: »Freimaurer-Lieder mit Melodien« (Berlin, 1793—1795). — Anschütz: »Musikalisches Schulgesangbuch« (Leipzig, 1824). — Auberlen: »Anleitung zum vierstimmigen Choralgesang« (Schaffhausen, 1817). — Christmann und Knecht: »Vierstimmige Choralmelodien« (Stuttgart, 1799). — Gautter: »Volksgesangschule«, nach der Methode von Wilhelm und Hullah (2 Thle., Stuttgart, 1854). — »Gellert's geistliche Oden und Lieder mit Melodien von Ph. Eman. Bach« (2. Aufl., Berlin, 1759). Dieselben in Musik gesetzt von Schmidlin (Zürich, 1761). Dieselben mit Choralmelodien von Egli (Zürich, 1820). — Gläser: »17 musikalische Wandtafeln zur Unterweisung im Singen nach Noten« (Essen, 1821). — Von demselben: »Motetten, Gesänge und Lieder aus Mohns Chorgesangbüchlein« (Hamm, 1824). — Von demselben: »Evangelisches Choralmelodienbuch« (Essen, 1826). — Ludwig Erk (s. d.): Man lese die vier Seiten im Lexikon von dem Grossmeister des Volksliedes, dem Musikforscher und musikalischen Schriftsteller nach. — J. A. Hiller: »Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange« (Leipzig, 1780), selten. — Von demselben: »Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange« (Leipzig, 1774). — Jägerlieder mit Bildern (von Pocci und L. Richter) und Singweisen (Leipzig, 1852). — Mortimer: »Der Choralgesang zur Zeit der Reformation«, mit Nachträgen (Berlin, 1821). — Nehrlich: »Der Kunstgesang«, Gesangschule u. s. w. (Stuttgart, 1859). — Ortlepp: »Allgemeines deutsches Liederbuch« (Stuttgart, 1839). — Stark, Lebert und Faisst: »Theoretisch-praktische Elementar-Singschule« (Stuttgart, 1859). — F. Silcher: »Volkslieder-Sammlung für vier Männerstimmen« (Tübingen, 1841). — Sturm: »Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen beim Clavier von Ph. Em. Bach« (Hamburg, 1780). Ein sehr seltenes Werk. — Thalia: Sammlung der auserlesensten deutschen Gesänge (Reutlingen, 1814). — Werner:

»Anweisung für Orgelspieler, Choräle mit der Orgel zu begleiten« (Penig, 1805). — Wieck: »Gesang und Clavier, didaktisch und polemisch« (Leipzig, 1853). — Ph. Eman. Bach (s. d.). — Aug. Wilh. Bach: »Choralbuch für das Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauche für evangelische Gemeinden bearbeitet« (Berlin, Trautwein, 1830). — Friedr. Angermann: »Lautlehre«, mit einem Anhange: »Die Fehler der Aussprache, ausgenommen das Stottern«, für Elementar- und Gesanglehrer, Sprachärzte und Pädagogen (2. Aufl., Berlin, Reimarus, 1850). — C. F. Ebers: »Gesangschule, ein Handbuch für Lehrer und zum Selbstunterricht« (Hamburg, Cranz). — Herm Hauer: »Ansichten über den mangelhaften Gesangunterricht in den Volksschulen und deren Rückwirkung auf Seminarien« (Berlin, W. Schultze, 1853). — Ad. Ed. Schütze: »Theoretisch-praktische Gesangschule für Gymnasien und höhere Lehranstalten« (Berlin, 1859). — Fr. Wilh. Sering: »Gesanglehre für Volksschulen« (Gütersloh, Bertelsmann, 1857). — Ferd. Sieber: »Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges« (Leipzig, Hinze, 1852). — Von demselben: »Vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst« (Magdeburg, Heinrichshofen, 1858). — Von demselben: »Die Aussprache des Italienischen im Gesange«, ein Leitfaden für den deutschen Sänger, Gesanglehrer und Musiker (Nürnberg, Wilh. Schmid, 1860). — Von demselben: »Der Charlatanismus im Gesange und Gesangunterricht« (Neue Zeitschrift für Musik 1852 und 1853). — Von demselben: »Katechismus der Gesangskunst« (Leipzig, Weber, 1871). — H. Truhn: »Ueber Gesangskunst und Lehre des Gesanges« (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 16 No. 44, 46, 49 und 50); über denselben Gegenstand und von demselben (Ebendas. Jahrg. 15 No. 5, 6, 7, 11, 12); erschien 1872 bei Goedsche, Berlin. — A. Reissmann: »Ueber Volksgesang« (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 19 No. 19). — Heinr. Dorn: »Beiträge zur Lehre von der Solmisation« (Neue Berl. Mus.-Ztg. Jahrg. 20 No. 11). — Von demselben: »Kurzgefasste Lehre vom Triller, zunächst für Sopranstimme« (Ebendas. Jahrg. 23 No. 17). — Theodor Rode: »Theoretische und praktische Gesanglehre für höhere Schulen und Chöre«, aus 5 Thln. bestehend für den 1-, 2-, 3- und 4-stimmigen Gesang, auch 4-stimmige Männerchöre (Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1. Aufl. 1864, 4. Aufl. 1876). — Caroline Pruckner: »Theorie und Praxis der Gesangskunst«, Handbuch für angehende Sänger und Sängerinnen (Wien, Czermak, 1873). — Carl Stein: »Liedersammlung für Schulen« (Potsdam, Riegel). — D. H. Engel: »Der Schulgesang, seine guten und schädlichen Erziehungseinflüsse und zeitgemässen Reformen« (Leipzig, Matthes, 1870). — H. Huss: »Der richtige Tonansatz vom physiologischen und gesangstheoretischen Standpunkte« (Leipzig, Matthes, 1869). — L. Hering: »Die Elementartheorie der Musik für den Schulgesangunterricht« (Berlin, Schröder, 1867). — L. A. F. Arends: »Ueber den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vocalmusik« u. s. w. (Berlin, F. Schulze's Buchh., 1867). — L. Baumert: »Der Gesangunterricht in der Volksschule« (Löwenberg, Köhler, 1869). — Haberl: »Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen Kirchengesange« u. s. w. (8. Aufl., Regensburg, Pustet, 1870). — Aug. Brandt: »Chorgesang-Schule« (Leipzig, Merseburger, 1869). — G. Carlberg: »Ueber Gesangskunst und Kunstgesang« (Wien, Hartleben, 1870). — Von demselben: »Die Kunst, Sänger zu werden« u. s. w. (Ebendas. 1870). — W. Bünte: »Praktische Gesangschule für Schulen und Singvereine« (Hannover, Cruse, 1867). — Th. Drath: »Gesangübungen nach Noten« u. s. w. (Berlin, Stubenrauch, 1871). — C. S. Camillo: »Kriterien über die moderne Gesangskunst und den Gesangunterricht der Neuzeit« (Wien, F. Beck's Verl., 1871). — W. Fischer: »Gesangschule oder die Kunst des Gesanges« (Leipzig, Schäfer und Co., 1868). — W. Kothe: »Kurzgefasster Leitfaden für die methodische Behandlung des Gesangunterrichts in den Volksschulen« (Braunsberg, Peter, 1870). — Graben-Hoffmann: »Praktische Methode als Grundlage für den Kunstgesang« u. s. w. (Dresden, Meinhold und Söhne, 1874). — Von demselben: »Das Studium des Gesanges« u. s. w. — O. Guttmann: »Gymnastik der Stimme,

gestützt auf physiologische Gesetze« u. s. w. (Leipzig, Weber, 1867). — G. C. Nehrlich: »Der Kunstgesang physiologisch, psychologisch, pädagogisch und ästhetisch dargestellt«, eine Gesangschule. Theoretisch-praktisches Handbuch für Gesangstudirende, Künstler, Kunstlehrer (2. Aufl., Heilbronn, Schmidt, 1868). — H. M. Schletterer: »Praktischer Unterricht im Chorgesang«, für Volks- und höhere Schulen (Nördlingen, Beck, 1867). — F. Schmidt: »Die Auffindung der *Voix mixte* der Sopranstimme« (München, Gummi, 1868). — Von demselben: »Kurzgefasste praktische Chor- und Gesangschule für höhere Schulanstalten« (Reichenberg, Jannasch, 1869). — Jos. Renner: »Anleitung zum Gebrauch der Renner'schen Gesangswandtafeln« (Regensburg, Pustet, 1871). — P. Schnöpf: »Das Wissenswertheste für den Unterricht des Gesanges auf Gymnasien« u. s. w. (Potsdam, Riegel, 1867). — Heinrich Kotzolt: »Gesangschule für höhere Unterrichtsanstalten« (Berlin, Trautwein [Bahn], 6. Aufl.). — G. v. Tucher: »Ueber den Gemeindegesang der evangelischen Kirche«, ein Nachtrag zu des Verfassers »Schatz der evangelischen Kirchengesänge im 1. Jahrhundert der Reformation« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1867). — Jul. Urban: »Die Kunst des Gesanges« u. s. w., besonders für höhere Bildungsanstalten (Berlin, Schweigger, 1870). — B. Widmann: »Elementar-Cursus der Gesanglehre nach rationeller Methode für Volks- und Bürgerschulen« (Leipzig, Merseburger, 1868). — B. Speneder: »Elementar-Singschule« (Wien, Lechner, 1871). — H. Küster: »Methode für den Unterricht im Gesange an höheren Schulanstalten« (Berlin, Enslin, 1868). — Müller-Hartung: »Grundlage für den Gesangunterricht in der Volksschule« (Darmstadt, Brill, 1871). — R. Lange: »Winke für Gesanglehrer in Volksschulen« (Berlin, Springer's Verlag, 1868).

17) Harmonie-, Compositions-, Musik-Lehre und -Unterricht im Allgemeinen. Werke von: Marpurg: »Allerhand zur Geschichte der Harmonie- und Figural-Musik« (in dessen historisch-kritischen Beiträgen 1760 S. 356—370). — Bemetzrieder: »*Leçon de Clavecin et principes d'harmonie*« (Paris, 1771). Dies ist eines der gründlichsten Werke. — Von demselben: »*Traité de musique*« (Paris, 1780). — Mehrscheidt, Roussier, Jones, Boutroy, Culand, Knecht: »Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonielehre« u. s. w. (Stuttgart, 1793; 4. und letzte Abth. 1798 daselbst). — Chrisantos, Knecht: »Ueber die Harmonie« (Leipz. Mus.-Ztg. 1. Bd. p. 129 flg.). — Dalberg, Catel, Kollmann, Rey, Werner (nach Weber's Theorie), Lachmeyer (gleichfalls, doch mitunter abweichend), Swoboda: »Harmonielehre« (Wien, 1828). — Kretzschmer, Schütze, Dionys Weber: »Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses« (4 Thle., Prag, Berra, 1830—1833), ein vorzügliches Werk. — Schilling: »Polyphononomos« (Stuttgart, Weisse und Stroppani, 1839). — Ueber Intervalle und Tonleitern: Werke von Preuss, Warren, Schröter, Telemann (»Neues musikalisches System«, in Mizler's musik. Bibliothek 1752 3. Bd. p. 713), Riedt, Draghetti, Röllig, Albrechtsberger, Decker, Heinrich Dorn: »Beiträge zur Lehre von den Intervallen« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 19. Jahrg. No. 12 und 13). — Rob. Eitner: »Geschichte der Tonleitern« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 23. Jahrg. p. 265 und 273). — Flodoard Geyer: »Nothwendigkeit der Studien in der Harmonie« (Ebendas. 17. Jahrg. No. 34). — Ueber die Accorde und ihre Fortschreitung: Werke von Zeidler, Prinz, Marpurg, Roussier (»*Traité des Accords*«), Adelung (»Musikalisches Siebengestirn«, Berlin, 1768), Früh, Douwes, Saint-Amant, Aimon, Koch, Kindscher, Häser, Fink (in der Allgem. Leipz. Mus.-Ztg. Bd. 30 S. 197—200), Frantz, Wilh. Schneider: »Das Moduliren« u. s. w. (Leipzig, Friese, 1834). — L. Köhler: »Die Dissonanzen-Behandlung« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 16. Jahrg. No. 46). — Flod. Geyer: »Moderne Ansichten« (Ebendas. 16. Jahrg. No. 51 und 52). — L. Köhler: »Kritik und neue Musik« (Ebendas. 16. Jahrg. No. 2). — Von demselben: »Die Vergangenheit im Uebergange zur Gegenwart« (Ebendas. 16. Jahrg. No. 19 und 20). — Von demselben: »Ueber den wahren Werth und Zweck der Musik in Bezug auf narkotische Componisten« (Ebendas. 16. Jahrg. No. 41 und 42). — J. C.

Lobe: »Consonanzen und Dissonanzen«, gesammelte Schriften aus älterer und neuer Zeit (Leipzig, Baumgärtner, 1869). Das Buch dieses anerkannten Theoretikers bringt ein grosses Stück Zeitgeschichte in belehrendster Weise zur Anschauung. — Wir vermerken hier die schon anderweitig verzeichneten Arbeiten Weitzmann's: »Der übermässige Dreiklang«, »Der verminderte Septimenaccord« und »Die Geschichte des Septimenaccordes«. — Systeme der Harmonie: Rameau: »*Traité de l'harmonie*« (Paris, 1722); »*Nouveau Système de musique théorique*« (Paris, 1726) und andere Schriften. — d'Alembert: »*Eléments de musique*« (Paris, 1752). — Serre, Tartini: »*Trattato di Musica*« (Padova, 1754). Sorge, Marpurg, Balliere, Testori, Jamard, Kirnberger: »Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie« (Berlin und Königsberg, Decker, 1773). — Mercadier, Vandermonde, Portmann, Rey, Vogler, Momigny, Stöpel, Schicht: »Grundregeln der Harmonie« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1812). — Joh. Christ. Schärtlich: »Handbuch der Harmonielehre für Seminarien« u. s. w. (2 Bde., Potsdam, Riegel, 1836 und 1839). — Gebhard, Urban: »Theorie der Musik« (Königsberg, 1834), bedeutendes Werk. — Wilhelm Dehn: »Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen« (Berlin, Wilh. Thome, 1840), bedeutend. — Emil Breslauer: »Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre«, aus seinem Buche: Technische Grundlage u. s. w. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1874). — Moritz Brosig: »Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre« u. s. w. (Leipzig, Leuckart-Sander, 1872). — Moritz Hauptmann: »Die Lehre von der Harmonik«, mit beigefügten Notenbeispielen. Nachgelassenes Werk, herausgegeben von Oskar Paul (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868). Während Hauptmann's 1853 ebendaselbst erschienenes grossartig epochemachendes Werk »Die Natur der Harmonik und der Metrik« mehr für den gelehrten Musiker geschrieben ist, so will sich der Herausgeber mit den Hauptmann'schen Theorien mehr an den praktischen Musiker wenden. — J. E. Wessely: »Das Grundprinzip des deutschen Rhythmus auf der Höhe des 19. Jahrhunderts« (Leipzig, T. O. Weigel, 1868). Das Zurückführen der ganzen Lehre von der Rhythmik auf die griechische Poesie dürfte das Verständniss des Ganzen denjenigen unmöglich machen, welche mit der griechischen Metrik überhaupt oder mindestens mit der Terminologie derselben nicht sehr vertraut sind. — Heinr. Bellermann: »Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts« (Berlin, Reimer, 1858), wichtiges Werk. — L. Köhler: »Leichtfassliche Harmonie- und Generalbasslehre« u. s. w. (2. Aufl., Königsberg, Borntträger, 1871). — E. F. Richter: »Lehrbuch der Harmonie« u. s. w. (8. Aufl., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1870). — O. Tiersch: »System und Methode der Harmonielehre« u. s. w. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868). — Von demselben: »Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre« u. s. w. (Berlin, Rob. Oppenheim, 1874). Mit Fleiss und Eifer versucht der Verfasser in philosophisch-mathematisch-physikalisch-physiologischer Untersuchung für die praktische Tonsetzkunst neue Bahnen zu brechen. — B. Widmann: »Generalbassübungen nebst kurzen Erläuterungen« u. s. w.; »Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre« u. s. w.; »Grundzüge der musikalischen Klanglehre« u. s. w. (sämmtlich bei Merseburger, Leipzig, 1867 und 1868, erschienen). — H. Wohlfahrt: »Theoretisch-praktische Modulationsschule« u. s. w. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1871). — F. W. Sering: 1) »Harmonielehre« und 2) Generalbassstudien« (beide Schriften bei Heinrichshofen, Magdeburg, 1870). — W. Tappert: »Das Verbot der Quintenparallelen«, eine monographische Studie (Leipzig, Matthes, 1868). — Ad. Samuel: »Praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses« (Mainz, Schott, 1867). — F. Krieger: »Die Lehre der Harmonie« u. s. w. (Erlangen, Deichert, 1870). — W. Irgang: »Lehrbuch der musikalischen Harmonie« u. s. w. (Görlitz, Wollmann, 1870). — Chr. H. Hohmann: »Lehrbuch der musikalischen Harmonie, Generalbasslehre« u. s. w. (Nürnberg, W. Schmid, 1870). — J. Farkas: »Die diatonische Dur-Scala wissenschaftlich begründet« (Pest, Táborszky, 1870). —

R. Hasenclever: »Die Grundzüge der esoterischen Harmonie des Alterthums« (Köln, Du Mont-Schauberg, 1870). — L. Heinze: »Theoretisch-praktische Harmonie- und Musiklehre« u. s. w. (2. Aufl., Ober-Glogau, Handel, 1871). — Th. Drath: »Musiktheorie, enthaltend Elementar-, Harmonie- und Formenlehre« u. s. w. (Berlin, Stubenrauch, 1870). — A. Bell: »Harmonielehre« u. s. w. (Carlsruhe, Schuster, 1867). — F. Dellmann: »Die Harmonie der Einzeltöne oder das Ohm'sche musikalisch-akustische Gesetz« (Kreuznach, Voigtländer, 1867). — Ueber Generalbass oder die Lehre vom Accompagnement: Werke von Viadana (»*Cento concerti ecclesiastici etc.*«, Venezia, 1603; ein sehr wichtiges Werk), Agazzari, Vincentini, Sabbatini, Albedt, Keller, Werkmeister, Bödeker, Treiber, Gasparini, Riedt: »Musikalische Handleitung« (Hamburg, 1710), Heinichen, Mattheson: »Exemplarische Organistenprobe, ein Artikel vom Generalbass« (Hamburg, 1719) und »Kleine Generalbass-Schule« (Hamburg, 1735), Burrigel, Blankenburg, Sorge, Geminiani, Daube, Pasquali, Phil. Eman. Bach: »Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen« (2 Thle., 3. Aufl., Leipzig, 1797), Telemann, Kirnberger, Löhlein, Kellner, Türk: »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen« (Halle und Leipzig, 1781; 4. Aufl., von Naue besorgt, ebendas. 1824), Albrechtsberger: »Kurzgefasste Methode, den Generalbass zu erlernen« (Wien, Artaria, 1792), Hering, Vierling, Drechsler, Knecht: »Theoretisch-praktische Generalbassschule« (Freiburg), Herder, Mozart: »Kurzgefasste Generalbassschule« (Wien, Steiner; ist nach der Nissen'schen Biographie nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt gewesen), Mattei, Fétis, Burkhard, Gottfr. Weber: »Die Generalbassschule zum Selbstunterricht« (Mainz, Schott, 1833). — Wilh. Schneider: »Instruktiver Wegweiser zur Präludirkunst« (Halle, 1833). — Meister: »Vollständige Generalbassschule« u. s. w. (Ilmenau, Voigt, 1834). — Schilling: »Der allgemeine Generalbasslehrer« (Darmstadt, Pabst, 1839). — H. v. Bülow: »Ueber neue Bearbeitung älterer Clavierwerke« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 17. Jahrg. No. 29). — L. Köhler: »Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik« (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Von der musikalischen Composition: Werke von Galliculus, Pontis, Burmeister, Nucius, Crüger, Herbst, Penna, Nivers, Schott, Buononcini: »*Musico prattico*« (Bologna, 1688), Werkmeister, Niedt, Murschhauser, Fux: »*Gradus ad Parnassum*« (Viennae, 1725); deutsche Uebersetzung von Mizler (Leipzig, Selbstverlag, 1742); das Werk wurde in mehrere Sprachen übersetzt und ist zum höheren Studium der Composition unentbehrlich. Heinrich Bellermann's (s. d.) Ueberarbeitung und Erweiterung des Fux'schen Werkes, betitelt: »Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition«, ist 1862 in Berlin erschienen. — Geminiani: »*Guido armonico*« (London, 1742). — Spiess, Riepel, Marpurg: »Handbuch bei dem Generalbasse« u. s. w. (Berlin, Lange, 1756), ein vortreffliches Werk. — Daube, Scheibe: »Ueber die musikalische Composition« (Leipzig, Schwickert, 1773), enthält einen interessanten historischen Ueberblick. — Kirnberger: »Die Kunst des reinen Satzes« u. s. w. (Berlin und Königsberg, Decker und Hartung, 1774), ein Werk von classischer Bedeutung. — Vogler, Koch: »Versuch einer Anleitung zur Composition« (Rudolstadt und Leipzig, 1. Thl. 1782, 2. Thl. 1787 und 3. Thl. 1793), ein sehr zu beachtendes Werk. — Adam, Azopardi, Wolf: »Musikalischer Unterricht« u. s. w. (Dresden, Hilscher, 1788). — Christ. Kalkbrenner: »Theorie der Tonsetzkunst« (Berlin, Hummel, 1789). — Albrechtsberger: »Gründliche Anweisung zur Composition« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1790). — Kollmann, Drewis, Daube: »Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Composition« (Wien, 1798). — Gervasoni, Choron, Gottfr. Weber: »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« u. s. w. (Mainz, Schott, 1817—1821; 3. Aufl. 1830—1832), ein ausgezeichnetes Werk. — Friedr. Schneider: »Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst« (Leipzig, Peters, 1820; 2. Aufl. 1827). — Ebhardt, Gotth. Friedr. Reicha: »Schule der Tonkunst« (Leipzig, Hofmeister, 1814). — Antoine Reicha: »*Traité de haute composition musicale*« (Paris, 1825). — Gebhardi: »Generalbassschule« (Leipzig,

Hartknoch, 1826). — Logier: »System der Musikwissenschaft« (Berlin, 1827). — L. v. Beethoven: »Studien im Generalbasse« u. s. w., aus dessen handschriftlichem Nachlasse von Ignaz v. Seyfried (Wien, Haslinger, 1842). — André: »Lehrbuch der Tonsetzkunst« (Offenbach, 1832). — Wilh. Schneider: »Musikalische Grammatik« (Leipzig, Friese, 1834). — A. B. Marx: »Die Lehre von der musikalischen Composition« (3 Bde., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1. Aufl. 1837; 3. Aufl. 1860). — Von demselben: »Allgemeine Musiklehre« (Ebendas., 1. Aufl. 1840; 2. Aufl. 1850), ausgezeichnete epochemachende Werke. — Heinr. Birnbach: »Der vollkommene Componist«, ein theoretisches Werk (Berlin, Cosmar und Krause, 1845). — A. Reissmann: »Lehrbuch der musikalischen Composition« (3 Bde., Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1865, 1866, 1871). — Von demselben: »Allgemeine Musiklehre« (Berlin, 1864). — Von demselben: »Die Lehre der musikalischen Composition nach ihrem gegenwärtigen Standpunkt« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 19. Jahrg. No. 7, 8, 9, 10 und 11). — Von demselben: »Theorie und Reflexion« (Ebendas. 19. Jahrg. No. 12). — Von demselben: »Die Wahl der Tonarten« (Ebendas. 20. Jahrg. p. 17). — Von demselben: »Form und Inhalt eines musikalischen Kunstwerkes« (Ebendas. 20. Jahrg. p. 33, 41 und 49). — C. Fuchs: »Betrachtungen über die Tonkunst mit und gegen Arthur Schopenhauer« (Ebendas. 20. Jahrg. p. 153, 161). — O. Tiersch: »Ueber die Bedeutung der Theorie für die Composition in der modernen Tonkunst« (Ebendas. 23. Jahrg. p. 49, 57). — Rud. Westphal: »Theorie der neuhochdeutschen Metrik« (Jena, Döbereiner, 1870). Der Verfasser bricht hier eine Lanze für die Uebereinstimmung zwischen Poesie und Musik (musikalischer Rhythmus). — Flod. Geyer: »Compositionslehre« (1. Thl., Berlin, A. Vogel und Co., 1862). — G. Decher: »Rationelles Lehrgebäude der Tonkunst« (München, Ackermann, 1870). — W. Dyckenhoff: »Compositionsschule« u. s. w. (Leipzig, Brandstetter, 1870). — J. C. Hauff: »Die Theorie der Tonsetzkunst«, 2. Bd.: Das Studium des einfachen Contrapunktes, der Nachahmung und des figurirten Chorales (Frankfurt a. M., Klimsch, 1868). — J. C. Lobe: »Lehrbuch der musikalischen Composition«, 4. Bd.: Die Oper (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1867). — E. F. Richter: »Lehrbuch der Fuge, Anleitung zur Composition derselben« u. s. w. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868). — C. Santner: »Winke über die Figuration der Violinen, insbesondere bei den Redardations-Accorden«, ein Beitrag zur Tonsetzkunst (Leipzig, M. Schäfer, 1871). — J. H. Schmidt: »Die antike Compositionslehre, aus den Meisterwerken der griechischen Dichtkunst erschlossen«, Text und Schemata der lyrischen Partien bei Aristophanes und Sophokles (Leipzig, Vogel, 1869). — F. L. Schubert: »Vorschule zum Componiren, zugleich als Compositionslehre für Dilettanten fasslich erläutert« (2. Aufl., Leipzig, Merseburger, 1869). — L. C. Seydler: »Der hypothesirte Stehlin'sche Choral, oder Beleuchtung der von demselben herausgegebenen Chorallehre nach den Grundgesetzen des mittelalterlichen Tonsystems« u. s. w. (Graz, Moser, 1869). — A. F. v. Thimus: »Die harmonikale Symbolik des Alterthums«, 2 Bde., 1. Abth.: Die esoterische Zahlenlehre und Harmonik der Pythagoräer in ihren Beziehungen zu älteren griechischen und morgenländischen Quellen, insbesondere zur altsemitisch-hebräischen Ueberlieferung (Köln, Du Mont-Schauberg, 1868), ein interessantes Werk. — H. Wohlfahrt: »Wegweiser zum Componiren« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1871). — H. Zopff: »Grundzüge einer Theorie der Oper«, ein theoretisch-praktisches Handbuch u. s. w. (Leipzig, Arnold, 1868). — R. Wüerst: »Die Elementar-Theorie der Musik« u. s. w. (Berlin, Bote und Bock, 1867). — L. Bussler: »Musikalische Elementarlehre mit 58 Aufgaben« u. s. w. (Berlin, Stubenrauch, 1867). — L. Ramann: »Allgemeine musikalische Erziehungs- und Unterrichtslehre der Jugend« u. s. w. (Leipzig, Weissbach, 1870). — J. C. Lobe: »Katechismus der Musik« (13. Aufl., Leipzig, Weber, 1871). — F. W. Kubicek: »Fragmente zur Tonsetzkunst« u. s. w. (Wien, Mittenhuber, 1867). — Oskar Kolbe: »Kurzgefasstes Handbuch der Generalbasslehre« (Leipzig, 1862; 2. Aufl. 1872). — Von demselben: »Handbuch der Harmonielehre«

(Leipzig, 1873). — H. Franke: »Handbuch der Musik« u. s. w. (Glogau, Flemming, 1867). — F. L. Schubert: »Das A-B-C der Tonkunst« u. s. w. (Leipzig, Merseburger, 1871). — A. Strempfl: »Kurzgefasste Grundsätze der katholischen Kirchenmusik« (Graz, Moser, 1869). — C. H. G. Davin: »Elementarmusiklehre« u. s. w. (Erfurt, Körner's Verlag, 1870). — Contrapunkt und Fuge: Guerson, Aron, Artusi, Tigrini, Brunelli, Rodio, Bevin, Berardi, Stölzel: »Praktischer Beweis« u. s. w. (Gotha, 1725), als Glaubensbekenntniss eines der bedeutendsten Componisten des 18. Jahrhunderts von Wichtigkeit. — Marpurg: »Abhandlung von der Fuge« u. s. w. (Berlin, Haude und Spener, 1753). Im Jahre 1756 erschien das Werk französisch zu Berlin. Später eine neue, wenig verbreitete Ausgabe, weil sie sehr theuer war, von Sechter. Die neueste Ausgabe nach dem französischen und deutschen Originale ist 1858 von W. Dehn herausgegeben (2 Thle., 122 Kpf., Leipzig, Peters). Marpurg's Werk steht nach dem Urtheile älterer wie neuerer Theoretiker, wie Martini, Zingarelli, Cherubini, Dehn u. s. w. einzig in seiner Art da und enthält alles das, was vor Marpurg's Zeit in den besten Theorien über Contrapunkt von Meistern verschiedener Nationen erschienen war. — Phil. Eman. Bach, Paolucci, Martini: »*Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di Contrapunto sopra il Canto fermo*« (Bologna, 1773), classisches Werk. — Pintado, Sala, Morigi: »*Trattato di Contrapunto fugato*« (Milano, Ricordi); deutsch von Michaelis (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1816). — Vogler: »System für den Fugenbau« (Offenbach, André). — Colla, Tritto, Fétis, Sabbatini, Kollmann: »*Twelfe analyzed fugues etc.*« (London, 1810), vorzügliches Werk. — Schnyder von Wartensee, André, Gottfr. Weber, Miltiz: »Ueber den Werth der contrapunktischen Studien« (Leipz. Mus.-Ztg. 36. Bd. p. 801—813), eine ausgezeichnete Abhandlung. — Cherubini: »Theorie des Contrapunktes und der Fuge«, aus dem Französischen übersetzt von Dr. Franz Stöpel (Leipzig, Probst [Fr. Kistner], 1835), als Lehrbuch in dem Conservatorium der Musik in Paris angenommen; ein vorzügliches Werk, nach Fux, Marpurg und Martini gearbeitet. — Wilh. Dehn: »Lehre vom Contrapunkt, dem Kanon und Fuge«, aus den hinterlassenen Papieren Dehn's von seinem Schüler Bernh. Scholz bearbeitet und geordnet (Berlin, Ferd. Schneider, 1858). — C. F. Weitzmann: »Supplementheft zu den Contrapunkt-Studien« (Leipzig, J. Schuberth und Co.). Das Werk enthält ausser den Auflösungen der verschiedenen kanonischen Räthsel noch eine Anzahl neuer Probleme dieses bedeutenden Theoretikers. — Flod. Geyer: »Contrapunktiker und Harmoniker« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 16. Jahrg. No. 28, 29 und 30). — Ueber Vocalcompositionen: Masson, Marpurg: »Anleitung zur Singcomposition« (Berlin, Lange, 1758). — Scheibe, Reichardt, Kirnberger: »Anleitung zur Singcomposition« (Berlin, Decker, 1782). — Cépède: »*La poëtique de la musique*« (Paris, 1785). — Rellstab: »Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation« u. s. w. (Berlin, beim Verfasser, 1786), ein schätzbares Werk. — Lesueur: »*Exposé d'une musique etc.*« (Paris, 1787). — Calegari: »*Gioco pittagorico etc.*« (Venedig, 1801); französisch unter dem Titel: »*L'art de composer en musique etc.*« (Paris, 1802; 2. Aufl. 1803). — Ueber musikalische Poesie: Barbosa, Holder, Morhof, Gottsched, Krause: »Von der musikalischen Poesie« (Berlin, Voss, 1772), ein hervorragendes Werk. — Forkel, Hiller: »Ueber Metastasio und seine Werke« (Leipzig, Dyk, 1786). — Franceschi: »*Apologia della opere dramatiche de Metastasio*« (Lucca, 1789), ein Meisterwerk. — Antonio Paregrini Benelli: »Einige Bemerkungen über Lehrer der Singekunst« (Berl. mus. Ztg. von 1824). — Von demselben: »Anmerkungen über die Stimme«, aus dem Werke des berühmten Scarpa zu Mailand genommen (Ebendas. No. 12). — Von demselben: »Bemerkungen über die Oper ‚Olympia' von Spontini« (Ebendas. No. 37). — Emil Nauman: »Ueber neue Bearbeitung der alten Mozart'schen Operntexte« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 15. Jahrg. No. 6 und 7). — Flod. Geyer: »Die Erzählung im musikalischen Drama« (Ebendas. 17. Jahrg. No. 41 und 42). — Von demselben: »Ueber Schiller's Lyrik im Verhältniss zu ihrer

musikalischen Behandlung« (Ebendas. 18. Jahrg. No. 24). — A. Reissmann: »Oper und Oratorium« (Ebendas. 18. Jahrg. No. 2, 3, 4 und 5). — Heinr. Dorn: »Zopf und kein Ende«, Bach's Werke in der Holle'schen Ausgabe (Ebendas. 19. Jahrg. No. 30). — C. E. R. Alberti: »Ueber die neuere Kirchenmusik« (Ebendas. 21. Jahrg. p. 281, 289, 297, 305). — Herm. Küster: »Das Oratorium, seine geschichtliche Entwickelung, seine Bedeutung als musikalisch-poetisches Kunstwerk und sein Standpunkt in der Gegenwart« (Ebendas. 22. Jahrg. p. 267, 275, 283). — G. Engel: »Das Kunstlied und die Oper« (Ebendas. 28. Jahrg. p. 385, 393, 401). — A. Reissmann: »Die Romantik und die Tonkunst« (Ebendas. 28. Jahrg. p. 313, 321). — Ueber Instrumentalcomposition: Benelli, Beccatelli, Francoeur, Mirabeau, Gottfr. Weber, Kirnberger: »Der allezeit fertige Menuetten- und Polonaisen-Componist« (Berlin, 1757). — Jos. Haydn: »*Gioco filarmonico etc.* (1793). — Amad. Mozart: »Anleitung, englische Contratänze mit zwei Würfeln zu componiren« (Amsterdam, Hummel, und Worms, Kreitner). Hierbei scheint Mozart's Name gemissbraucht zu sein. Neue Ausgabe (Berlin, Simrock, 1871). — Kastner: »*Traité général d'instrumentation etc.*« (Paris, 1836). — F. S. Gassner: »Partiturkenntniss, ein Leitfaden zum Selbstunterricht für angehende Tonsetzer oder solche, welche Arrangiren, Partiturlesen lernen, oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen« (2 Bde., Carlsruhe, Groos, 1838), ein vorzügliches Buch mit praktischen Beispielen aus den Werken ausgezeichneter Componisten (2. Aufl. 1842). — A. Reissmann: »Marsch und Tanz in ihrer Bedeutung für die Entwickelung der Instrumentalmusik« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 20. Jahrg. p. 169, 177). — Hector Berlioz: »Kunst der Instrumentirung« (Paris, 1844), deutsch von Grünbaum (Berlin); in seiner Art ist es das vorzüglichste Werk, welches existirt. — Th. Rode: »Zur Geschichte der preussischen Infanterie- und Jägermusik-Instrumentirung« (Leipzig, C. F. Kahnt, 1858 p. 15 und 25). — Werke über den musikalischen Vortrag, über die Pflichten und Eigenschaften eines Musikdirigenten und über die Einrichtung eines Orchesters haben geschrieben: Reichardt: »Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten« (Berlin und Leipzig, Indeker, 1776). — Michaelis: »Einige Bemerkungen über zweckmässige Einrichtung der Concerte« (Leipz. allgem. Mus.-Ztg. Bd. 5 p. 707). — Markwort: »Von der singmässigen Deutlichkeit des Singvortrages« (Leipz. allgem. Mus.-Ztg. Bd. 22 p. 681, 697, 718). — Bendeler: »*Directorium musicum etc.*« (Quedlinburg, 1706), eine sehr seltene Schrift. — Junker: »Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors« (Winterthur, Steiner, 1782). — Arnold: »Der angehende Musikdirektor« u. s. w. (Erfurt, Henning, 1806). — Ign. v. Seyfried: »Selbsterfahrungen auf Berufswegen« (in der Cäcilia 1831 Bd. 13 p. 233—239), sehr interessant. — Rich. Wagner: »Ueber das Dirigiren« (Leipzig, Kahnt, 1870). — Heinrich Dorn: »Ueber das Dirigiren von Richard Wagner«, ein Mahnruf (Neue Berl. Mus.-Ztg. 24. Jahrg. p. 49, 57). — Forkel: »Ueber die beste Einrichtung öffentlicher Concerte« (Göttingen, 1779). — Hector Berlioz: »*Le chef d'orchestre*« (Paris, 1854), deutsch von Grünbaum (Berlin); auch ein Werk von Bedeutung. — Hermann Zopff: »Erfahrungen und Rathschläge für angehende Dirigenten« (Leipzig, Kahnt). — »Ueber das Dirigiren katholischer Kirchenmusik« (Regensburg, Pustet, 1871).

18) Geschichte der musikalischen Instrumente, deren Technik, Studium und Unterricht. Werke von Bergrot, Charlevoix, Gottfr. Weber: »Ueber musikalische Instrumente älterer und neuerer Zeit« (Allgem. Mus.-Ztg. Wien, 1817, 1. Bd. p. 257—263). — Wilh. Schneider: »Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente« u. s. w. (Neisse und Leipzig, Th. Henninger, 1834). — Kees, Agricola: »*Musica instrumentalis*« (Wittenberg, Rhaw, 1529; 2. Ausg. 1542). Das Werk ist in Versen geschrieben und erhält mehr seinen Werth durch die sauberen Abbildungen der angeführten Instrumente. — Galilei, Meier: »*Museum musicum*« (Hall, 1732); 2. Ausg. mit dem Titel: »Neu eröffneter theoretischer und praktischer Musik-Saal« u. s. w.

(Nürnberg, Cremer, 1741). — Eisel, Fröhlich, Sundelin, Swoboda und Pilotti. — Einzelne Instrumente: Judenkunig, ein sehr interessantes Werk über Laute und Geige. — Voy, Besardus, Vallet, Mouton, Baron über Theorbe und Laute. — Ueber Harfe: Meyer, Roussier, Compan, Cardon, Krumpholz, Herbst, Schwanenberg, Backofen: »Anleitung zum Harfenspiel« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1802); Neuere Ausgabe ebendas. — Desargus, Bochsa; »*Nouvelle méthode pour la Harpe*« (Paris, chez Mad. Duchan) und »*Petite méthode de Harpe*« (Paris, chez Dufaut et Dubois); französisch-deutsche Ausgabe (Bonn, Simrock, 1830). — Bédard, Winkel (Therese v.): »Einige Worte über die Harfe« (in der Leipz. allgem. Mus.-Ztg. Bd. 36 p. 56, 71). — D. G. C. Pfranger: »Ueber die chromatische Harfe« (Leipz. allgem. Mus.-Ztg. 18. Jahrg. No. 21). — Man lese den Artikel über »Harfe« im Lexikon nach. — Ueber die Sister und Guitarre: Kargel, Roy, Velasco, Banfi, Abbatessa, Derosier, Geminiani, Carpeneier, Merchi, Corbettin, Labarre: »*Nouvelle méthode pour la Guitarre*« (Paris, 1793); nach Gerber das ausführlichste Werk über Guitarre. — Doisy: »*Principes généraux et raisonnés de la Guitarre*« (Paris, Nadermann, 1801); deutsch (Leipzig, Breitkopf und Härtel); gehört zu den besten Guitarrenschulen. — Porro, Aubert, Portolazzi, Lehmann: »Neue Guitarrenschule« (4. Aufl., Leipzig, Hofmeister). — Bornhardt: »Anweisung, die Guitarre zu spielen« (Leipzig, 1807); in vielen Auflagen und Nachdrücken vervielfältigt, nicht zu lang und sehr praktisch. — Molitor, Molins, Carulli, Pacini, Blum, Bathioli: »Gemeinnützige Guitarrenschule« (Wien, 1823); gehört zu den besten Guitarrenschulen. — Giuliani: »*Studie per Chitarra*«, italien., französ. und deutsch (Leipzig, Peters). — Fauvel, Wohlfahrt, Carcassi. — Ueber Flöte: Quantz: »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen« (Berlin, 1752; 2. Ausg. Breslau, 1780); erschien auch französisch und holländisch. Ein vortreffliches Werk und noch jetzt brauchbar. — Tromlitz: »Ausführlicher und gründlicher Unterricht, die Flöte zu spielen« (Leipzig, Böhme, 1790); auch englisch herausgegeben. — Devienne: »*Méthode de Flûte théorique et practique etc.*« (Paris, 1795). Nach der 3. Ausgabe folgten auch deutsche Uebersetzungen: Leipzig, Kühnel; Augsburg, Gombart; Wien, Bermann und Haslinger. Französisch und deutsch, Hamburg, Böhme. — Ferner Werke von Vanderhagen, Kreith, Dauscher, Hugot und Wunderlich: »*Méthode du Flûte*« (Paris, Schlesinger); deutsch: »Hugot's und Wunderlich's Flötenschule für das Conservatorium zu Paris« (Leipzig, Peters). Andere deutsche Uebersetzungen: Leipzig, Härtel; Augsburg, Wollmer; Mainz, Schott; Wien, Haslinger. — Vaillant, Drouet: »*Méthode pour la Flûte etc.*« (Mailand und Florenz, Ricordi, 1828). — Berbiguier: »*Méthode pour la Flûte*« (Paris, Janet), mit deutscher Uebersetzung. — James, Fürstenau: »Flötenschule« (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Ueber Oboe: Garnier: »*Méthode pour le Hautbois*« (Paris, Pleyel, 1800). — Küffner, Sellner: »Theoretisch-praktische Oboeschule« (Wien, Sauer und Lüdersdorf, 3 Thle.), ein sehr vorzügliches Werk. — Wilh. Braun: »Bemerkungen über die richtige Behandlung und Blasart des Oboe« (Leipz. Mus.-Ztg. 1823 No. 11). — Ueber Clarinette und Bassethorn: Vanderhagen, Blasius, Michel, Woldemar, Lefebre, Backofen, H. J. Bärmann, Iwan Müller: »*Méthode pour la nouvelle Clarinette à 13 Clefs et Clarin. Alto etc.*« (Paris, Gambaro). — Berr: »*Traité de la Clarinette*« (Paris, 1836). — Ueber Fagott: Albonesio, Cugnier, Ozi: »*Méthode nouvelle et raisonnée pour le Basson*« (Paris, Boyer, 1787); deutsch (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Almenräder: »*Traité sur le perfectionnement du Basson*« (Mainz, Schott, 1825). — Carl Bärmann: »Ueber die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagotts, über seinen Gebrauch als Solo- und Orchester-Instrument« (Leipz. musik. Ztg. Jahrg. 22 No. 36). — Ueber Horn: Haupt, Vanderbrock, Dornaus, Punto: »*Méthode pour apprendre facilement les élémens des premier et second Cors aux jeunes Elèves etc.*« (Paris, Nadermann, 1798). — Domnich, Duvernoy: »*Méthode pour le cor*« (Paris, Ozi; Paris, Schlesinger; Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Dauprat, Kling: »Theoretisch-praktische Horn-, Posthorn-

und Trompetenschule«. — Th. Rode: »Zur Geschichte des Horns« u. s. w. (Neue Berl. Mus.-Ztg. 14. Jahrg. No. 31 und 32). — Ueber Trompete: Altenburg: »Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst« u. s. w. (Halle, Hendel, 1785), weniger praktisch zum Erlernen, als wichtig und interessant. — Leroy, Fröhlich, G. Krause, Buhl: »*Méthode de Trompette*« (Paris, Janet). — Nemetz: »Neueste Trompetenschule« (Wien, Diabelli). — Ueber Cornette, Flügelhörner, Althorn, Cornet à Pistons: Arban: »Vollständige Methode für das Cornet à Pistons, Flügelhorn u. s. w.«, bearbeitet für das Pariser Conservatorium und die Armee, deutsch und französisch (Berlin, Bote und Bock; Paris, Escudier). — Ueber Posaune: Braun: »*Méthode pour les Trombonnes*« (Paris, Sievers); französisch und deutsch (Offenbach, André). — Sturm, Fröhlich, Nemetz, Ellenrieder, Cornette: »*Méthode de Trombonne*« (Paris, Richault); französisch und deutsch (Mainz, Schott). — Ueber Violine: Millin: »*Antiquités nationales etc.*« (Paris, 1790—1795). Im 4. Bde. liefert Millin interessante Notizen und Abbildungen für eine Geschichte dieses Instrumentes. — Anders: »Beitrag zur Geschichte der Violine« (Cäcilia 1832 Bd. 14 p. 247—257). — Dubourg: »*The Violin and its Professors*« (London, 1836). — Gerl: »Musica Teutsch auff die die grossen und kleinen geygen« u. s. w. (Nürnberg, 1553), erlebte viele verbesserte Auflagen. — Geminiani: »*The Art of playing the Violon*« (London, 1740); deutsche Uebersetzung (Wien, 1785). — Leop. Mozart (Vater Wolfg. Amad. Mozart's): »Versuch einer gründlichen Violinschule« (Augsburg, 1756); folgten noch mehrere Auflagen und Bearbeitungen. — Tartini: »*L'art de l'archet*«, ein Brief über den zweckmässigen Gebrauch des Bogens; deutsche Uebersetzung in Hiller's »Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler« (1784 p. 278—285). — Löhlein: »Anweisung zum Violinspielen« (Leipzig und Züllichau, 1774; 3. Aufl. Jena, Frommann, 1797). — Schweigl: »Grundlehre der Violine«, verbesserte Ausg. (Wien, Kaulfuss, 1785). — Hiller: »Anweisung zum Violinspielen« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1793). — Rode, Kreutzer und Baillot: »*Méthode de Violon*« (Paris, 1803); deutsch (Wien, Haslinger; Leipzig, Kühnel, Breitkopf und Härtel; Berlin, Lischke, Schlesinger und Bote und Bock). Die letztere Ausgabe ist von dem verdienstvollen Carl Böhmer neu geordnet und bearbeitet, sowie mit neuen Uebungsstücken versehen. — Wranitzky, André, Fröhlich, Garaudé, Blumenthal, Lachnith, Campagnoli: »*Méthode de la mecanique progressive du Jeu du Violon*«, französisch und deutsch (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Carl Hering: »Methodischer Leitfaden für Violinlehre« (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Guhr: »Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen« (Mainz, Schott's Söhne, 1829). — Mazas: »*Méthode de Violon*« *etc.*« (Bonn, Simrock, 1830), eine der besten Violinschulen. — L. Spohr: »Violinschule« (Wien, Haslinger, 1831), anerkannt ausgezeichnetes Werk. — Hubert Ries: »Violinschule für den ersten Unterricht« (Leipzig, Hofmeister, 1841), wegen ihrer praktischen Brauchbarkeit weit verbreitet. — Ferdinand David: »Neue vollständige Violinschule« (Leipzig), ein Werk von universeller Bedeutung. — Th. Rode: »Eduard Reményi, der Geiger« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 16. Jahrg. No. 14). — H. Welcker v. Gontershausen: »Ueber den Bau der Saiteninstrumente und deren Akustik, nebst Uebersicht der Entstehung und Verbesserung der Orgel«, ein Anhang zum Clavierbau in seiner Theorie, Technik und Geschichte (Frankfurt a. M., Winter, 1870). — G. A. Wettengel: »Lehrbuch der Geigen- und Bogenmacherkunst, oder theoretisch-praktische Anweisung zur Anfertigung und Reparatur der verschiedenen Arten Geigen und Bogen, sowie der Guitarren, nebst Darstellung der darauf bezüglichen Lehren der Physik«, 2. Aufl. zeitgemäss umgearbeitet von H. Gretschel (Weimar, Voigt, 1868). — C. G. Straub: »Kurze Anleitung zum Violinspielen für Lehrer und Lernende« (Stuttgart, Kirn, 1871). — J. W. v. Wasielewski: »Die Violine und ihre Meister« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868). — Ueber Viola: Wodizka, Correlli, Cupis, Decombe, Bruni, Fröhlich, Garaudé. — Ueber Violoncell: Baumgärtner:

»*Instruction de musique théoretique et practique à l'usage du Violoncelle*« (A la Haye, um das Jahr 1774), gründliches Werk mit deutscher und englischer Uebersetzung. — Corrette, Thompson, Raoul, Münzberger, Aubert, Duport: »*Essai sur le doigté du Violoncelle*« (Paris, Janet et Cotelle), französisch und deutsch (Offenbach, André). — Fröhlich, Dotzauer: »*Méthode de Violoncelle*«, französisch und deutsch (Mainz, Schott). — Kummer: »Violoncellschule für den ersten Unterricht« (Leipzig, Hofmeister, 1840). — Ueber Contrabass: Fröhlich, Hause: »Contrabassschule« (Dresden, Hilscher); »*Méthode complète de Contrebasse etc.*« par W. Hause (Mainz, Paris und Antwerpen, 1829). — Asioli: »*Elementi per il Contrabasso*« (Mailand, Ricordi, 1823). — Ueber Pianoforte: O. Paul: »Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments« u. s. w. (Leipzig, Payne, 1868). — M. Lambert: »*Principes de Clavecin*« (Paris, 1702); er plaidirt für die Einführung eines Schlüssels für beide Hände. — Marpurg: »Die Kunst das Clavier zu spielen« (Berlin, 1750). — Phil. Eman. Bach: »Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen« (2 Thle., Berlin, 1753; 4. Aufl., 1781); für alle Zeiten ein classisches Werk. — Weitzler, Marpurg: »Anleitung zum Clavierspielen« (Berlin, 1755). — Löhlein: »Clavierschule« (Leipzig und Züllichau, 1765; 5. Aufl. 1797); 6., 7. und 8. Aufl., von Müller umgearbeitet, erschien unter dem Titel: »A. E. Müller's grosse Fortepianoschule« u. s. w. (Leipzig, Peters, 1825). — Laag, Desbreaux, Wolf: »Unterricht im Clavierspielen« (5. Aufl., Halle, Hendel, 1789). — Türk: »Clavierschule« (Leipzig und Halle, 1789; neue Aufl. 1800). — Nagel, Dussek: »*Instruction on the Art of playing the Pianoforte*« (London, 1796), französisch (Paris, Duhan), deutsch (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1803; 2. und 3. Aufl. ebendas.). — Pleyel: »*Nouvelle Méthode de Pianoforte*« (Paris, Pleyel, 1797). In vielfacher Uebersetzung und Bearbeitung vorhanden. — Milchmeyer: »Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen« (Dresden, 1797). — Vogler: »Clavier- und Generalbassschule«; ein vorzügliches Werk. — Joh. Ludw. Adam: »*Nouvelle Méthode etc.*« (Paris, Sieber, 1798); vielfach übersetzt, deutsch von Czerny (3 Thle., Wien, 1826), ein berühmtes Werk. — Schuster, Albrechtsberger: »Clavierschule für Anfänger« (Wien, Artaris, 1800, 1802 u. s. f.). — Knecht, Clementi: »*Méthode pour le Pianoforte etc.*« (Paris, Pleyel, 1801); deutsch Clementi: »Einleitung in die Kunst, das Pianoforte zu spielen« (Leipzig, Peters). Von 1802 ab in neueren Auflagen. 1817 veröffentlichte er seinen »*Gradus ad Parnassum*«, eine Etudensammlung, die in der neueren Pianofortelitteratur ihres Gleichen nicht findet und fast ebenbürtig neben Joh. Seb. Bach's »Wohltemperirtes Clavier« gestellt werden darf. Clementi ist durch diese und andere Werke der Begründer des neueren Clavierspiels geworden. — Hering, Guthmann: »Methodik des Clavier- und Pianofortespiels« (Nürnberg, Campe, 1805), hat auch heute noch Werth. — Steibelt: »*Méthode de Pianoforte*« (Offenbach, André, und Leipzig, Breitkopf und Härtel). — Joh. Bapt. Cramer: »Praktische Clavierschule« (Paris, Erard), deutsch in vielen Ausgaben bei Breitkopf und Härtel, Peters, Lischke, Schlesinger, Wagenführ, Schott, Simrock, Spehr in Braunschweig und Berra in Prag. — Lauska, Pollini, Lambert, Werner, Starke, Czerny: »Der Wiener Clavierlehrer« u. s. w. (Wien, Haslinger, 1825), erlebte mehrere Auflagen. — Berg, Dömény, Nepom. Hummel: »Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel« u. s. w. (Wien, Haslinger), desgl. italienisch, französisch, englisch, spanisch; eins der wichtigsten Werke, in vielen Auflagen erschienen. — Herz: »Praktische Pianoforteschule« (Berlin, Schlesinger, viele Aufl.). — Häuser, Hünten: »*Méthode pour le Pianoforte etc.*« (Mainz, Schott). — Kalkbrenner: »*Méthode pour apprendre le Piano à l'Aide du Guide-main*«, französisch und deutsch (Leipzig, Kistner). — Burgmüller, C. W. Greulich: »Grosse Pianoforteschule« in 4 Abth. (Berlin, Aug. Rücker, 1828). — A. Hennes: »Anleitung zum Studium der vorzüglichsten Claviercomp. etc. in stufenmässiger Reihenfolge« (Leipzig, Händel, 1870). — Von demselben: »Anleitung zum Studium der vorzüglichsten Clavier-Etuden u. s. w. in stufen-

mässiger Reihenfolge« (Ebendas. 1871). — Von demselben: »Clavierunterrichtsbriefe, eine neue und praktische Lehrmethode u. s. w. in vielen Cursen und Briefen« (Ebendas. 1871). — L. Köhler: »Der Clavierunterricht; Studien, Erfahrungen und Rathschläge« (3. Aufl., Leipzig, Weber, 1868). — E. D. Wagner: »Kinder-Clavierschule« (Berlin, Trautwein [Bahn]), weitverbreitet. — Jul. Knorr: »Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer« (6. Aufl., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1869). — F. L. Schubert: »Das Pianoforte und seine Behandlung« u. s. w. (Leipzig, Merseburger, 1871). — Von demselben: »Katechismus der Musikinstrumente oder Belehrung über Gestalt, Tonumfang, Notirungsweise der gebräuchlichsten musikalischen Instrumente«, 2. verb. Aufl. bearb. von J. C. Lobe (Leipzig, Weber, 1871). — Jul. Alsleben, »Ueber die Entwickelung des Clavierspiels und der verschiedenen Schulen auf dem Gebiete desselben« (Berlin, Schlesinger, 1871). — Franz Brendel: »Geist und Technik im Clavierunterricht«, Andeutungen zur methodischen Gestaltung desselben unter technischen, pädagogischen und künstlerischen Gesichtspunkten; für Lehrer u. s. w. (Leipzig, Siegel, 1867). — Musiker, die sonst noch in neuerer Zeit über Clavierunterricht geschrieben haben, sind: Eugen Eisenstein (Graz, 1870), R. Eitner (Berlin, Simrock, 1871), R. Palme (Leipzig, Merseburger, 1870), C. Fuchs (Stralsund, 1870), R. Wittmann (Leipzig, Schäfer, 1867—1868), E. Zachariä: »Kleine Kunstpedalschule« u. s. w. (Offenbach, André). — O. Thieme (Dresden, Brauer, 1867). — Ueber Orgel. Ueber Geschichte der Orgel: Werke von Havinga, Mittag, Schmerbauch, Sposel, Vollbeding, Giovio, Bühler, Michaelis und Antony. — Anweisungen: Ammerbach: »Orgel- oder Instrument-Tabulatur« (Leipzig, 1751). — Antegnati, Diruta, Scheidt, Samber: »*Manuductio ad Organum*« (Salzburg, 1704). — Voigt, Hess, Türk: »Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten«, neu bearbeitet von Naue (Halle, 1838). — Knecht: »Vollständige Orgelschule« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1795). — Kittel: »Der angehende praktische Organist« (Erfurt, Beyer, 1801, und die 2. Abth. 1803). — Angerstein, Joh. Paul Martini: »*Ecole d'Orgue etc.*« (Paris, 1804). — Werner: »Orgelschule« (Penig, 1802). — Joh. Chr. Heinr. Rink: »Praktische Orgelschule« (Bonn, Simrock, 1819), noch im Gebrauch. — Friedr. Schneider: »Orgelschule« (Halberstadt, Brüggemann, 1830), ein sehr gründliches Werk des alten Dessauer Schneider. — Carl Ferd. Becker: »Rathgeber für Organisten« (Leipzig, 1828), ein praktisch zu beachtendes Werk. — Zöllner, Schütz: »Praktische Orgelschule« (Dresden und Leipzig, Arnold, 1838), bedeutendes und vorzügliches Werk. — »Was muss, was kann der Organist zur Erhaltung der ihm anvertrauten Orgel thun?« (Euterpe, p. 49). — J. G. Lehmann: »Kleine Orgelbaukunde« (Liebenwerda, Conrad, 1868). — F. L. Schubert: »Die Orgel, ihre Geschichte und Behandlung« (Leipzig, Merseburger, 1867). — C. F. Richter: »Katechismus der Orgel« (Leipzig, Weber, 1867). — F. Jacobs: »Wegweiser für Organisten, oder praktische Anleitung zur Erlangung der Kenntnisse der Orgelregister und ihrer zweckmässigen Verbindung« u. s. w. (Mühlheim a. d. R., Bagel, 1868). — C. F. Meissner: »Winke und Rathschläge für Organisten« u. s. w. (Leipzig, Klinkhardt, 1869). — B. Mettenleiter: »Die Behandlung der Orgel« (Regensburg, Pustet, 1869 und 1870). — »Orgel, die, ihre Aufgabe und Lage in den katholischen Kirchen« u. s. w. (Münster, Russel, 1868). — J. Hoffmann: »Die Selbstübung im Gebrauch der Harmonie für Anfänger im Orgelspielen« (Köln, Schwann, 1871). — Ueber die Orgel hat noch geschrieben H. Schmahl (Hamburg, Grüning) in 5 Abhandlungen aus den Jahren 1867—1869. — »Harmonium, das, in seiner Construktion und Behandlung« (Basel, Riehm, 1868). — Ueber die Geschichte der Harmonica: Werke von Meister, Meyer, Quandt. — Anweisungen von Ford, Bartl und Joh. Christ. Müller. — Ueber Glocken, Glockenspiele und verschiedene andere Instrumente: C. F. Becker. — Instrumentenbaukunst: Praetorius: »*Syntagmatis Musici Tomus secundus: de Organographia etc.*« (Wolfenbüttel, Holwein, 1619). Das Werk, welches Abbildungen von 120 Instrumenten enthält, ist für den Kunstgeschichtsforscher sehr wichtig.

— Chladni: »Beiträge zur praktischen Akustik« u. s. w. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1831). — Bedos de Celles: »*L'Art du Facteur d'Orgues etc.*« (Paris, 1766—1778), in seiner Art bis jetzt unübertroffen. — Adlung: »*Musica Mechanica Organoedi etc.*, d. i. Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgel, Clavicymbel, Clavichordien« (Berlin, 1768), ein vorzügliches Werk. — Wilh. Ad. Müller: »Die Orgel, ihre Einrichtung und Beschaffenheit« (3. Aufl., Meissen, Gödsche, 1830). — J. Gottlob Töpfer: »Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt« (4 Bde., Weimar, Voigt, 1834), ein äusserst wichtiges Werk. — Kützing: »Theoretisch-praktisches Handbuch der Orgelbaukunst« (Bern, Chur und Leipzig, Dalp, 1836). — Weber: »*Leges oscillationis oriundae etc.*« (Halae, 1827). Diese höchst interessante Schrift hat von Chladni eine ausführliche Beurtheilung in der Leipz. Mus.-Ztg. Bd. 29 p. 281 und in der Cäcilia Bd. 8 p. 91 erfahren. — Ueber Orgelmixturen findet sich viel in der Cäcilia 1829—1830. — Werkmeister: »Orgelprobe« u. s. w. (4. Aufl., Leipzig, Teubner, 1754). — Joh. Gottl. Carl Spazier: »A. L. F. Meister's Abhandlung über die Wasserorgeln der Alten aus dem Lateinischen übersetzt«, mit Vorrede und einigen Anmerkungen (Berlin, Felisch, 1795). — Bagatella: »*Regole per la Costruzione di Violini, Viole, Violoncelli e Violoni*« (Padova, 1786). Deutsch von Schaum: »Ueber den Bau der Violinen, Bratschen, Violoncells und Violons (Contrabässe)« (Leipzig, Peters, 1806). — Otto: »Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninstrumente« (Halle, Reinicke, 1817). — Von demselben: »Ueber den Bau der Bogeninstrumente« (Jena, Bran, 1838). — Wettengel: »Lehrbuch zur Anfertigung und Reparatur der Geigen« (Ilmenau, Voigt, 1828). — Bachmann: »Handbuch des Geigenbaues« (Quedlinburg, Basse, 1834). — C. M. v. Weber: »Nachricht über Capeller's Vervollkommnung der Flöte«. — Ueber die Verbesserung mehrerer anderer Instrumente, wie auch über die Erfindung musikalischer Instrumente giebt Becker (Lexikon der Musik-Literatur p. 254 und 261) Aufschluss. — Auch findet man in Th. Rode's Schrift »Zur Geschichte der preussischen Infanterie- und Jägermusik« (Leipzig, Kahnt, 1858) von p. 11—16 und 23—28 die Umwandlung der Inventions- in chromatische Instrumente verzeichnet.

19) **Akustik, menschliche Stimme und Klanglehre.** Selbstverständlich können hier nur einige der berühmtesten und wichtigsten Namen angeführt werden. Mattheson: »*Aristoxeni jun. Pthongologia systematica*«, Versuch einer systematischen Klanglehre (Hamburg, Martini, 1748). — Diderot: »*Principes d'Acoustique*« (Paris, 1748). — Benj. Franklin: »*Experiments and observations on Electricity, made at Philadelphia in America*« (London, 1769); deutsch (Leipzig, 1785). — Munke: »Der Schall«, in J. S. Gehler's physikalischem Wörterbuch; neu bearbeitet von Gmelin, Horner, Littrow, Munke und Pfaff (Leipzig, 1836). — Joh. Müller: »Handbuch der Physiologie« (2 Bde., Coblenz, Hölscher, 1837). — Chladni: »Entdeckungen über die Theorie des Klanges« (Leipzig, Weidmann's Erben und Reich, 1787). — Von demselben: »Die Akustik« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1802; neue Aufl. 1830 u. s. w.). — Von demselben: »Neue Beiträge zur Akustik« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1817). — Von demselben: »Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre« (Mainz, Schott, 1827). Ausserdem finden sich mehrere Abhandlungen von Chladni in der Cäcilia und anderen Zeitschriften. Chladni ist der erste Akustiker des 19. Jahrhunderts. — Weber: »Die menschliche Stimme« (Cäcilia 1824 1. Bd. p. 81—103). — Chladni: »Einige Bemerkungen über die menschliche Stimme« (Cäcilia 4. Bd. p. 157—160). — Liscovius: »Bemerkungen über Weber's physiologisch-akustische Hypothese in Betreff der menschlichen Stimme« (4. Bd. p. 161—166). — Bennati: »*Recherches sur la mécanisme de voix humaine*« (Paris, 1834), eine vorzügliche Abhandlung. — Nauenburg: Die betreffenden Artikel in dem Universal-Lexikon der Tonkunst. — Birozzi; »Die menschliche Stimme und ihr Gebrauch für Sänger und Sängerinnen« (Leipzig, Engelmann, 1838). — Häser: »Die menschliche Stimme« u. s. w. (Berlin,

Hirschwald, 1839). — Chladni: Noch mehrere Abhandlungen über Klang, Ton, Fortpflanzung und Geschwindigkeit des Klanges und Schalles (Becker's Lexikon p. 222—226). — J. C. Poggendorff: »Annalen der Physik«, in denselben zahlreiche und wichtige physikalische Untersuchungen. — H. Helmholtz: »Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik«, mit in den Text eingedruckten Holzschnitten (3 Auflagen, Braunschweig, F. Vieweg und Sohn, 1870). Helmholtz schuf mit diesem epochemachenden Werke eine neue Lehre von den Tonempfindungen. — Th. Rode: Kritiken und Besprechungen über ebengenanntes Werk von H. Helmholtz: »Die Lehre von den Tonempfindungen« u. s. w. (Neue Berl. Mus.-Ztg. 17. Jahrg. No. 35 und 19. Jahrg. No. 16). — Leonhard Euler (s. d.) hat zahlreiche und bedeutende Werke über Akustik veröffentlicht, die jetzt noch werthvoll sind (von 1707 bis 1783). — O. Tiersch: »Aus der mathematischen Akustik« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 24. Jahrg. No. 217 und 225). — Faber: »*Musica, libris quatuor demonstrata*« (Paris, 1496). — Galilei (Galileo): »*Discorsi e Demostraziori matematiche*« (1638). — Renatus Cartesius: »*Musicae compendium*« (Trajecti ad Rhenum, 1650). — Wiese: »Ptolemäus und Zarlino« u. s. w. (Dresden, Hilscher). — Von demselben: »*Discours analytique etc.*« (Dresden, Walther, 1795). — Marpurg: »Anfangsgründe der theoretischen Musik« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1757). — Isaak Newton: »*Letter to Mr. Harrington on the harmon. rat.* 1693« (Hawkins, *Hist. of Mus.* Tom. III. p. 142). — Burmann: »*De proportione harmonica*« (Upsala, 1715). — Gottfr. Emil Fischer: »Ueber das akustische Verhältniss der Accorde«, in dem Jahresberichte des Berliner Gymnasiums zum grauen Kloster (1835, 66 Seiten). Fischer (s. d.) war Professor der Mathematik und Gesanglehrer an dieser Anstalt.

20) Temperatur, Tonarten, Rhythmus, Metrum und Monochord. Werkmeister: »Musikalische Temperatur« u. s. w. (Frankfurt und Leipzig, 1691). — Gall: »Clavier-Stimmbuch« u. s. w. (Wien, Kupfer, 1805). — Kirnberger: »Construktion der gleichschwebenden Temperatur« (Berlin, 1760). — Marpurg: »Versuch über die musikalische Temperatur« (Breslau, Korn, 1776). — Wiese: Mehrere Abhandlungen in Dresden herausgegeben. — Knecht: »Ueber die Stimmung musikalischer Instrumente und der Orgel insbesondere« (Leipz. allgem. Mus.-Ztg. 5. Bd. p. 529). — Th. Rode: »Ein Beitrag zur Normalstimmung in der Musik« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 13. Jahrg. No. 25). — Von demselben: »Zur Anbahnung einer vorläufigen Normalstimmung in der Musik« (Ebendas. 13. Jahrg. No. 43 und 44). — Gust. Engel: »Die Vocaltheorie von Helmholtz und die Kopfstimme« (Berlin, 1867). — O. Tiersch: »Die natürlich und gleichschwebend temperirte Stimmung« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 22. Jahrg. p. 217). — W. Wieprecht: »Wirkungen und Ursachen einer übermässig nach der Höhe getriebenen Stimmung« u. s. w. (Echo 1858 No. 43). — Brandiss: »*Musica signatoria*« (Leipzig, 1631). — Puteanus: »*Pallas modulata*« (Mailand, 1599). Man vergleiche über diese merkwürdige Schrift Mattheson's »Beschütztes Orchester« S. 325—328. — Doni: »*Deux Traités de musique*« (Paris, 1639). — Gibel: »Kurzer Begriff von den *Vocibus musicalibus*« (Bremen, 1659), hat jetzt noch Werth. — Mattheson: »Das beschützte Orchester« u. s. w. (Hamburg, Schiller, 1717), ist gerichtet gegen Buttstett's »*Tota Musica et Harmonica aeterna etc.*« (Erfurt, Werthern, ohne Jahreszahl). — Rousseau: »*Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*« (sämmtliche Werke Rousseau's, Zweibrücker Ausg., 1782, Bd. 16). — Fournier le jeune: »*Essai d'un nouveau Caractère de Fonte pour l'impressions de la musique etc.*« (Paris, 1756). — Von demselben: »*Traité historique etc.*« (Paris, 1756). — Gando, Vater und Sohn, schrieben gegen Fournier: »*Observations sur le Traité historique etc.*« (Paris, 1766). — Matthäi: »Kurzer, jedoch ausführlicher Bericht von der *Modis musicis*« u. s. w. (Königsberg, 1652). Das selbstverlegte Werk zeichnet sich durch Schärfe des Urtheils aus. — Mortimer: »Der Choralgesang zur Zeit der Reformation« u. s. w. (Berlin, Reimer, 1821), erregte bei seinem Erscheinen Aufsehen. —

Yung: »Anleitung zur gründlichen Kenntniss der Tonarten« u. s. w. (Güstrow, Ebert, 1816). — Walter Young: »*An Essai on rhythmical measures*« (in den *Transact. of the roy. soc. of Edinburgh Vol. III. p.* 1 *Papers of liter. class.* 1790 *p.* 55—110), eine Abhandlung mit scharfsinnigen psychologischen und ästhetischen Bemerkungen. — Apel: »Ueber Metrum und Rhythmus« (in der Leipz. allgem. Mus.-Ztg. Bd. 10 p. 1—17, 33, 49, 273, 289, 305, 321, 641, 657, 673 und 689). — Fink: »Ueber Takt und Taktarten und ihr Charakteristisches« (Leipz. allgem. Mus.-Ztg. Bd. 11 p. 193, 209 und 225). — Apel: »Metrik« (Leipzig, 1814—1816), ein vorzüglich geistreiches Werk über diesen Gegenstand. — Gassner: »Ueber den Gebrauch der verschiedenen Notenschlüssel in der Musik« (Zeitschrift für deutsche Musikvereine 1. Bd. p. 245). — Von demselben: »Ueber das Tonsystem und die Intervalle« (Ebendas. p. 113). — Von demselben: »Ueber Tonarten und Tonleitern« (Ebendas. p. 300). — C. v. Decker: »Ueber die bisherige Generalbassschrift und Vorschläge zur Vereinfachung derselben« (Ebendas. p. 216). — Heinrich Bellermann: »Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts« (Berlin, Reimer, 1858). — Gottfr. Weber: »Ueber chronometrische Tempobezeichnung« (Mainz, Schott, 1817). — Mälzl: »Kurze Abhandlung über den Metronom« (Ebendas. 1836). — Vogler: »Gründliche Anleitung zum Clavierstimmen« (Stuttgart, Burglen, 1807). — Türk: »Anleitung zu Temperaturberechnungen« u. s. w. (Halle, Schimmelpfennig, 1808), ein ganz ausgezeichnetes Werk. — Lehmann: »Gründliches, vollständiges und leichtfassliches Stimmsystem« u. s. w. (Leipzig, Kollmann, 1827). — Scheibler: »Anleitung, die Orgel gleichschwebend zu stimmen« (Crefeld, Schücker, 1836). — Von demselben: »Mittheilung über das Wesentliche des musikalischen und physikalischen Tonmessers« (Ebendas. 1836). — Löhr: »Ueber die eben angeführte Erfindung Scheibler's« (Ebendas. 1836). Was an Scheibler's Methode unklar war, ist durch Löhr's Abhandlung in das rechte Licht gestellt worden. — Neidhardt: »Beste und leichteste Temperatur des Monochords« (Jena, Bielken, 1806). — Scheibler: »Der physikalische Tonmesser« u. s. w. (Essen, Bädeker, 1834). — Prudlo: »Das Monochord oder der Einsaiter« (Breslau, 1834). — C. Kretschmann: »Die temperirte Stimmung und die chromatische Tonleiter« (Neue Zeitschrift für Musik 53. Bd. p. 53, 61, 71).

Schriften und Abhandlungen über Verschiedenes. Heinrich Ehrlich: Die anonym erschienenen Romane »Kunst und Handwerk« (Frankfurt a. M. in 2 Aufl.) und »Abenteuer eines Emporkömmlings«, sowie die geistvolle Schrift »Lieder und Frauen« (Berlin, 1871). — Von demselben: »Allgemeine Betrachtungen über die jetzigen Beziehungen der Aesthetik zur Tonkunst« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 20. Jahrg. p. 25 und 57). — Von demselben: »Der Weltschmerz und die Tonkunst«, eine Vorstudie (Ebendas. Jahrg. 28 p. 377). — Von demselben: »Gesellschaftliche Stellung der Tonkünstler« (Ebendas. Jahrg. 24 p. 1). — Von demselben: »Zum 16. December, Beethoven's Geburtstage« (Ebendas. Jahrg. 24 p. 395). — Heinrich Dorn: »Das provisorische Statut der königl. Akademie der Künste in Berlin« (Berlin, Behr's Buchhandl. [E. Bock], 1875). — L. Ehlert: »Briefe über Musik an eine Freundin« (2. Aufl., Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1868). — »Afrikanerin, die«, ein Opernroman (3 Thle., Leipzig, Kollmann, 1867). — E. Polko: »Verklungene Accorde«, Gedenkblätter (2 Aufl., Berlin, Lesser, 1867 und 1868). — Von derselben: »Faustina Hasse«, musikalischer Roman (2 Bde., 2. Aufl., Leipzig, Schlicke, 1869). — Von derselben: »Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen« (Leipzig, Barth, 1871). — M. Horn: »Der zerrissene Dreiklang«, Roman aus dem Leben eines Musikers (2 Bde., Leipzig, Grunow, 1867). — Louise Otto: »Orchesterstimmen. Musikalische Leiden und Freuden«, 3 Novellen. — M. Ring: »Fürst und Musiker«, Zeitroman (3 Bde., Berlin, Janke, 1868). — E. M. Vacano: »Die Virtuosen«, eine deutsche Geschichte (Berlin, Lassar, 1867). — »Bauernsprüche, musikalische, aus dem groben Tagebuche eines alten Musikmachers« (Dresden, Wolf, 1871). — W. v. Bock: »Goethe in seinem Verhältniss zur

Musik« (Berlin, Schneider und Co., 1871). — L. Köhler: »Einige Betrachtungen über Sonst und Jetzt« (Leipzig, Rhode). — E. Krüger: »Musikalische Briefe aus der neuesten Zeit« (Münster, Russell, 1870). — Rudolf Benfey: »Thesen und Glossen zur Geschichte der Oper« (Neue Zeitschrift für Musik 62. Bd. p. 225, 237, 246). — F. P. Laurencin: »Ueber historische Concerte« (Ebendas. 62. Bd. p. 317). — J. Rühlmann: »Ueber Museen und Sammlungen musikalischer Instrumente« (Ebendas. 62. Bd. p. 285, 293, 301). — Heinrich Dorn: »Tristan und Isolde von Rich. Wagner«, Beurtheilung über die erste Vorstellung in Berlin am 20. März 1876. Separatabdruck aus der Berliner Bürger-Zeitung (D. Collin). — H. Porges: »Bedeutung des ‚Tristan' für das gegenwärtige Kunstleben« (Neue Zeitschrift für Musik 62. Bd. p. 77, 85, 129, 137, 145, 157). — E. Naumann: »Die Stellung der Niederländer in der Tonkunst« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 20. Jahrg. p. 89, 97, 105). — A. W. Ambros: »Musikalische Uebermalungen und Retouchen« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 28. Jahrg. p. 33). — H. v. Bülow: »Epigonen und Progonen« (Ebendas. 13. Jahrg. No. 2). — Flod. Geyer: »Ueber das Technische« (Ebendas. 13. Jahrg. No. 34 und 35). — Von demselben: »Die Stimme Gottes« (Ebendas. 15. Jahrg. No. 14). — H. v. Bülow: »Liszt's Heilige Elisabeth« (Neue Zeitschrift für Musik 61. Bd. p. 317, 325). — Moritz Schmidt: »Pindar's Olympische Siegesgesänge mit Prolegomenis über Pindarische Kolometrie und Textkritik« (Jena, Mauke's Verlag, 1869). Dieses Werk enthält nicht nur den nach schärfster Kritik mitgetheilten Urtext von Pindar's olympischen Siegesgesängen mit gegenüber gestellter klarer deutscher Uebersetzung, sondern giebt auch noch Aufschluss über das Wesen der antiken Metrik, die sowohl dem Philologen wie dem Musiker von grösster Wichtigkeit erscheinen müssen. — Richard Pohl: »Hector Berlioz als Schriftsteller« (Neue Zeitschrift für Musik 58. Bd. p. 139, 147). — C. F. Pohl: »Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium«, auf Grund der Gesellschaftsacten bearbeitet (Wien, W. Braumüller, 1871). — Heinrich Porges: »Richard Wagner's Ring des Nibelungen« (Neue Zeitschrift für Musik 58. Bd. p. 191, 203, 211, 221). — E. Schelle: »Die Abenteuer der *Serva Padrona*« (Ebendas. p. 119, 131). — A. v. Czeké: »Spanische Musikverhältnisse« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 25. Jahrg. p. 321, 331). — C. Schulze: »Ueber Sphärenmusik« (Ebendas. 16. Jahrg. No. 9 und 10). — Von demselben: »Ueber Tonmythen und Tonsagen« (Ebendas. 17. Jahrg. No. 2, 4, 5). — W. v. Lenz: »Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Compositionen von F. Chopin, als Prodomus eines kritischen Katalogs seiner sämmtlichen Werke« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 26. Jahrg. p. 282, 289, 297). — Alex. Sserof: »Der *Status quo* der Beethoven-Literatur und die Betheiligung Russlands an derselben« (Neue Zeitschrift für Musik 58. Bd. p. 4, 11, 20, 27, 37). — Wladimir Stassof: »Eine Geschichte der Kirchenmusik in Russland« (Ebendas. p. 193). — J. P. Heije: »Unsterblichkeit«, eine symphonische Dichtung; deutsch von W. Berg (Amsterdam, Funke; Berlin und Posen, Behr's Buchhandlung, 1870). — Rob. Eitner: »Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente, nebst einem Anhang über den Fingersatz des 16., 17. und 18. Jahrhunderts« (Neue Zeitschrift für Musik 56. Bd. p. 25, 33, 41). — A. Kalischer: »Zum 25jährigen Jubiläum des Stern'schen Gesangvereins« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 26. Jahrg. p. 401, 409). — C. F. Weitzmann: »Zur älteren Geschichte des Clavierspiels« (Neue Zeitschrift für Musik 56. Bd. p. 77, 85). — A. Reissmann: »Die Jugendarbeiten unserer grossen Tonmeister« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 19. Jahrg. No. 38 und 39). — H. Ehrlich: »Die grossen Virtuosen und ihr Einfluss auf die Kunst« (Ebendas. 19. Jahrg. No. 14, 15, 16, 17, 18). — Felix Dräseke: »Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner« (Neue Zeitschrift für Musik 55. Bd. p. 69, 77). — C. Gollmick: »Pauken-Construktion des Herrn J. Einbigler« (Ebendas. 54. Bd. p. 123). — Felix Dräseke: »Musikalischer Nachwuchs (Tausig, Singer)« (Ebendas. 52. Bd. p. 55, 66, 76). — H. Berlioz's Urtheil über Richard Wagner (Ebendas. 52. Bd. p. 55). — Richard Wagner's

Antwort auf die Kritik von H. Berlioz (Ebendas. 52. Bd. p. 87, 94). — Carl Riedel: »Die zweckmässigste Einrichtung von Chorstimmen« (Ebendas. 50. Bd. p. 258). — Jackson: »Finger- und Handgelenk-Gymnastik« u. s. w. (Leipzig, Payne, 1867). — W. Kothe: »Friedrich der Grosse als Musiker« u. s. w. (Braunschweig, Peter's Verlag, 1869). — Louis Köhler: »Psychologisch-musikalische Studien (Rob. Schumann's Davidsbündler)« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 30. Jahrg. No. 9, 10, 11). — Louis Ehlert: »Römische Tage« (Berlin, J. Guttentag [D. Collin], 1867). — Wilh. Tappert: »Musik und musikalische Erziehung« (Ebendas. 1867). — Ludwig Rellstab: »Aus meinem Leben« (2 Bde., Ebendas. 1860). — Von demselben: »Ludwig Berger«, ein Denkmal (Ebendas.). — E. O. Lindner: »Meyerbeer's Prophet als Kunstwerk« (Berlin, R. Gärtner, 1850). — Otto Jahn: Gesammelte Aufsätze (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1866). — W. v. Lenz: »Die Musikverhältnisse in Petersburg (wie sie waren und wie sie sind)« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 24. Jahrg. p. 145, 153, 289, 297, 305, 313). — Von demselben: »Eine Beethoven'sche Pause« (Ebendas. 28. Jahrg. p. 49, 81, 121). — F. W. Jähns: »Neue gedrängte Biographie C. M. v. Weber's nach bisher unbenutzten Quellen« (Leipzig, H. Brockhaus). — Philipp Spitta: »Joh. Seb. Bach«, Biographie (2 Bde.). — G. Stradina: »Der Tempel zu Bayreuth« (Neue Berl. Mus.-Ztg. 29. Jahrg. p. 265). — Carl Kossmaly: »Die Vorläufer der Festspiel-Aufführungen in Bayreuth« (Ebendas. 29. Jahrg. p. 110, 116, 126, 133). — B. M. Kapri: »Ueber japanesische Musik« (Neue Zeitschrift für Musik Jahrg. 1876 No. 4). — Louis Köhler: »Geschichte des Clavierbaues« (Allgem. deutsche Mus.-Ztg. Jahrg. 1876 No. 6, 7, 8). — Rob. Eitner: »Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts« (Monatshefte für Musikgeschichte 1876 No. 2). — Otto Quantz: »Zur Geschichte der chromatischen Claviatur und Notenschrift« (Tonkunst 1876 No. 9, 10, 11, 12, 13). — H. J. Vincent: »Zur Neuclaviatur« (Allgem. deutsche Mus.-Ztg. 1876 No. 17). Th. Rode.

Literes, Antonio, hervorragender spanischer Orgelspieler und Componist, dessen Geburtsort und Lebensepoche nicht mehr genau zu bestimmen ist. Er blühte um 1756, in welcher Zeit er Organist der königl. Kapelle in Madrid und als ausübender wie als schaffender Künstler hochgeachtet, durch den berühmten zeitgenossischen Schriftsteller Feijó sogar gefeiert war. Diejenigen seiner geistlichen Werke, welche er für den Kirchendienst der königl. Kapelle componirt hat, bestehend in Messen, Psalmen, Hymnen, Magnificats, Misereres u. s. w., befinden sich im Archiv derselben, sowie in der Nationalbibliothek in Madrid eine spanische Oper von ihm, welche Arbeiten von seinem bedeutenden Talente und Wissen schlagende Proben liefern.

Lithokymbalon (aus dem Griech.), d. i. Steinclavier, nannte ein gewisser Franz Weber in Wien ein von ihm erfundenes Instrument, das jedoch eigentlich nichts anderes ist, als eine Holzharmonica oder Strohfiedel (s. unter Harmonica). In der äusseren Form dem letztgenannten Instrumente fast gleichgestaltet, führt das L. statt der Holzstäbe alabasterne Scheiben oder Stäbe, die natürlich einen schöneren Ton geben. Im Herbst 1837 liess sich Weber in Wien zuerst auf diesem seinem Instrumente hören, das er sehr fertig und geschmackvoll behandelte. Aus der Reihe ephemerer Curiositäten ist dasselbe jedoch nicht herausgetreten.

Lithurgie, s. Liturgie.

Litice oder **Lituus** (latein.) ist eine mit Zinken (s. d.), Krummhorn oder Cornett gleichbedeutende Orgelstimme. W.

Litolff, Henry, ausgezeichneter Pianist und reichbegabter, geistvoller Componist der Gegenwart, wurde am 6. Febr. 1818 (nicht 1820) zu London geboren. Sein Vater, aus Colmar im Elsass geboren, war Musiker; Napoleon's Auftreten jedoch verwickelte ihn in die Militärlaufbahn, er ward Offizier, focht als solcher in mehreren Feldzügen mit, kam dann als Violinist nach England und verheirathete sich in London mit einer Engländerin. Mit zwölf Jahren begann Henry L. dort das Clavierspiel und hatte schon in seinem 14. Jahre

das Glück, den ausgezeichnetsten Lehrer zu erhalten, nämlich Ignaz Moscheles, der des Knaben Talent erkannte und ihn in seine Sorgfalt nahm. Bis zu L.'s 17. Jahre dauerte dieser Unterricht und L. hatte während dieser Zeit allerdings gewaltige Fortschritte im Clavierspiel gemacht, aber so weit war er doch noch nicht, um selbstständig und fertig auftreten zu können. Dennoch zwang ihn das Schicksal, verkörpert in seiner Leidenschaft, dazu: er verliebte sich in ein 16jähriges Mädchen und verband sich mit ihr, wider den Willen der Eltern, in einer Weise, die seine Studien und das schöne Verhältniss zwichen Schüler und Lehrer mit einem Schlage unterbrach.

L. machte sich 1837 mit seiner jungen Gattin nach Frankreich auf hochtragenden Flügeln der Hoffnung und des Selbstbewusstseins auf, aber er liess die Flügel sinken, als er nach Paris kam und Alles ganz anders fand, als er, erfahrungslos wie er war, sich vorgestellt hatte. Er verstand vor Allem kein Französisch — dieser Mangel verschloss ihm die Pforten irgend welchen Erfolges. Das mühsame Aneignen der Sprache kostete Zeit und die Zeit kostete Geld. Seine wenigen Mittel erschöpften sich, und er musste froh sein, in einer kleinen Stadt, wenige Meilen von Paris, in Melun, als Clavierlehrer, die Stunde zu einem Franc, Unterhalt für sich und seine Gattin zu finden. In diesem drückenden Verhältniss blieb er bis 1840. Da ward ein Unglück Anderer ihm zum Glück. Um Melun hatte der Hagelschlag gewüthet; mehrere hervorragende Künstler, darunter der Sänger Duprez, Habeneck und der Pianist Stamati von Paris verbanden sich zu einem Wohlthätigkeitsconcerte in Melun, und L. durfte in demselben eine Beethoven'sche Sonate vortragen. Dies that er in so vorzüglicher Weise, dass ihn die Pariser Künstler voll Staunen wegen seines bedeutenden Talentes beglückwünschten und, über seine Lage unterrichtet, ihm davon abriethen, gleichsam hinter den Thoren von Paris zu verkümmern. Duprez vor Allem nahm sich seiner an und vermochte ihn, noch an demselben Abend mit nach Paris zu reisen. Durch diesen Entschluss ward L. mächtig gehoben und hatte binnen Kurzem als Clavierspieler sich grosser Erfolge zu erfreuen. Paris war für den Virtuosen von Bedeutung immer ein ergiebiges, Ruf bringendes Feld, es ward dies auch für L. Er konnte nun auch an's Componiren denken und schuf bereits damals eine Reihe trefflicher Stücke für Pianoforte. Sein Hauptwerk aus jener ersten Periode ist die Concert-Sinfonie No. 2 *H-moll* op. 22. Als häusliches Unheil ihn veranlasste, sich von seiner Gattin zu trennen, Paris zu meiden und nach Brüssel sich zu begeben, machte diese *H-moll*-Sinfonie in einem Concerte des Conservatoriums einen so gewaltigen Eindruck, dass sein Ruf von da an auch in Belgien fest begründet war. Er unternahm in den Städten des Landes Kunstreisen und wurde überall mit grosser Begeisterung begrüsst.

Ein Gehirnfieber, die Folge des Zerfalles mit seiner Frau, warf L. damals nieder und entzog ihn lange der Kunstübung. Er raffte sich jedoch endlich wieder empor und begab sich auf eine weite Reise. In Warschau erhielt er Ende 1841 eine Kapellmeisterstelle mit gutem Gehalt. Nach drei Jahren kehrte er nach Deutschland zurück und kam dabei concertirend auch nach Prag, Dresden und dann nach Leipzig, wo er in einem Gewandhausconcert sein Sinfonieconcert *H-moll* spielte. Der Erfolg war ehrend, aber mässig. Dagegen errang er sich in Berlin, ebenfalls 1845, künstlerische Siege, trotzdem dass gerade Jenny Lind die allgemeine Aufmerksamkeit absorbirte. Von hier aus drang auch sein Ruf durch ganz Deutschland. Nachdem er vielfach mit gleichem Erfolg concertirt und dabei fleissig componirt, suchte er, nun 28 Jahre alt, 1846 zum ersten Male London wieder auf. Hier blieb er indess nicht lange — die häuslichen Dissonanzen hatten ihre hässlichen Nachklänge. Er ging nach Holland und schlug namentlich in Amsterdam mit seinem »*Concerto symphonique No. 3 national hollandais pour Piano et Orchestre*« durch. Er hatte dem zweiten und vierten Satze (L. fügte, abweichend von der üblichen Weise, den drei Sätzen der sinfonischen Dichtung einen vierten, Scherzosatz, zu)

holländische Nationalmelodien zu Grunde gelegt, wodurch er in ganz Holland wahrhaft populär ward. Anfangs 1847 war er in Braunschweig, wo er lebhafte Sympathien fand, die ihn vermochten, daselbst bleibenden Aufenthalt zu nehmen. Er componirte hier überaus fleissig, und einige seiner grössten Werke gehören dieser Braunschweiger Epoche an, so die Oper »Die Braut vom Kynast« (1847 in Braunschweig und in Frankfurt a. M. aufgeführt), namentlich aber die beiden Ouverturen zu »Robespierre« und »Die Girondisten« von Griepenkerl, von denen besonders die erstere unter dem veränderten Titel »*Ouverture du dernier jour de la terreur*« in Paris und anderwärts bis heute auf den Concertrepertoiren geblieben ist.

Im J. 1848 gerieth L. auf einer Concertreise nach Wien mitten in die revolutionäre Bewegung hinein; er wurde sehr wohlwollend aufgenommen. Sein Gemüth war gerade damals furchtbar aufgeregt, schmerzlich und leidenschaftlich zugleich: der Tod seines einzigen Sohnes erschütterte ihn tief, die Revolution riss ihn in Folge dessen in ihren Strudel. Er schloss sich der Nationalgarde und der Studentenlegion an und componirte für letztere einen effektvollen Marsch nach dem Liede »Erwacht, erwacht, o Brüder«. Für ihn zum Glück zog er sich noch vor dem letzten Aufbäumen der wilden Volksbewegung, dem Octobersturme, zurück und wieder nach dem stilleren Braunschweig. Hier erhielt er jetzt Heimaths- und Bürgerrecht, blieb aber nicht lange, sondern stattete den Holländern einen abermaligen Kunstbesuch ab; er hatte wiederum Glück und zwar Glück ohne Trübung. Auch im Componiren that er wieder eine Reihe gelungener Würfe; aber diese Doppelthätigkeit, welche vielleicht eine für seine Constitution zu starke war, wurde wiederum durch Kränklichkeit abgeschnitten. Diesmal überfiel ihn, als er eben nach Braunschweig heimgekehrt, die Hypochondrie in stärkster Weise, so dass sie wirkliche körperliche Krankheit war. Seine Freundin und Pflegerin, die Wittwe des Musikverlegers Meyer, ward dann 1851 auch seine zweite Gattin, nachdem er 1850 formell von der ersten geschieden worden, und es begann für ihn eine neue Lebensperiode; nicht allein, dass seine Stimmung sich wieder dem Heiteren zuwandte, er übernahm auch das Meyer'sche Geschäft unter eigener Firma: »Henry Litolff's Verlag«, eine Firma, die noch heute besteht, gegenwärtig in seines Stief- und Adoptivsohnes Theodor L.'s Hand sich befindet und durch ihre berühmten wohlfeilen Ausgaben ein Weltgeschäft geworden ist. Der Besitz dieser Musikalienhandlung war für seine künstlerische Laufbahn auch insofern von Belang, als sein Geist von der aufregenden und anstrengenden schöpferischen Thätigkeit zeitweise eine geschäftliche Ablenkung fand, als er sich über die musikalischen Bedürfnisse des Publikums genau unterrichten konnte und endlich auch seine eigenen Arbeiten kurzer Hand in Verlagswerke umzusetzen im Stande war.

Zu Anfang der 1860er Jahre vertauschte jedoch L. den Braunschweiger Aufenthalt dauernd mit Paris. Er wurde aus Gründen, die sich der Oeffentlichkeit entziehen, gerichtlich von seiner zweiten Frau geschieden und verheirathete sich 1861 in Paris zum dritten Male. Zwar machte er von Paris aus noch verschiedene Kunstreisen nach Holland und Belgien, Deutschland, Ungarn, Russland, aber sie waren immer nur vorübergehend, und es ist für seine allgemeine künstlerische Stellung, für seinen Werth als Pianist und Componist sehr bezeichnend, dass er in der gewaltigen Weltstadt, welche doch so viele bedeutende künstlerische Kräfte, einheimische wie ausländische, birgt, zu den hervorragenden, allgemein beliebten und allgemein anerkannten gehört, nachdem er seine dortige Stellung auch als Orchesterdirigent in vielen Concerten befestigt hat, in denen er zahlreiche neue Werke seiner Composition zur Aufführung brachte, u. A. 1869 unter Enthusiasmus seine fünfte Concertsinfonie für Pianoforte und Orchester, Bruchstücke seiner dreiaktigen Oper »Nahel«, eine Ouverture zu »Meister Wolfram« und einen effektvollen Trauermarsch auf Meyerbeer für Blasmusik. Seit dieser Zeit beschäftigte sich L. wieder anhaltender mit Operncomposition und hat eine ganze Reihe phantastischer und

komischer Werke dieser Gattung in kleineren Theatern von Paris zur Aufführung gebracht, unter denen die komische Oper »*La Mandragore*« zu Anfang 1876 auch in Brüssel grossen Beifall davontrug. — Als Pianist ist L. ein Virtuose von erstem Rang; mit grösster Bravour verbindet er Geist und hohen Geschmack. Als Componist dagegen vereinigt er ausgezeichnete Eigenschaften mit erheblichen Mängeln. Er ist durch seine kühne Einbildungskraft, durch begeisterten Schwung und durch Eindringlichkeit seiner Ideen ein wahrer Tondoet, der in Melodie, Harmonik und Instrumentation, besonders in der malenden, die glücklichsten Gedanken zu Tage fördert. Seine Durchbildung ist aber nicht geordnet genug, dass er Verschrobenes und Barockes zu vermeiden wüsste, ja, er jagt dem Letzteren eifrig nach, wird, statt originell, seltsam, und stösst den Hörer ebenso oft durch Unnatur zurück, als er ihn andererseits durch Sinnigkeit und edle Empfindung mächtig anzieht. Seine hervorragendsten Werke sind das 3., 4. und 5. sinfonische Concert und einige seiner Ouverturen für Orchester, sowie eine Reihe der sehr ungleich gearbeiteten Clavier-Solostücke, seine schwächsten drei Trios für Clavier, Violine und Violoncello, die von Unruhe und Formlosigkeit strotzen. Seine Sinfonien und sein sinfonisches Violinconcert mit Orchester, »*Eroica*« betitelt, sowie seine Lieder weisen ebenso viele Vorzüge wie Mängel auf, und über seine dramatische Musik dürfte ein abschliessendes Urtheil noch nicht statthaft sein. Jedenfalls ist L. ein ausgezeichneter, ja genialer Künstler zu nennen, welcher bis zu einem gewissen hohen Punkte seiner künstlerischen Laufbahn vorwärts gedrungen ist, ohne jedoch mit seinen gesammten Arbeiten (und deren sind über 115 im Druck erschienen) die Hoffnungen ausreichend zu verwirklichen, welche seine eminenten Fähigkeiten in Aussicht stellten. Ein geordneter Lehr- und Erziehungsgang würde nach dieser Seite hin vielleicht Ausserordentliches zur harmonischen Erscheinung gebracht haben.

Liturgie (griech.: *λειτουργία*), d. i. öffentliches Amt, ein Ausdruck, der aus der Staatssprache der Griechen, bei denen Liturg Derjenige war, der ein öffentliches Amt übernahm und auf seine Kosten verwaltete, von den Prytaneen in die Tempel übergegangen ist. Schon die 70 Uebersetzer gebrauchten das Wort hauptsächlich zur Bezeichnung des Priester- und Levitendienstes im jüdischen Tempel, und in diesem Sinne nahmen es auch die neutestamentlichen Schriftsteller, dehnten jedoch die Bedeutung auf ihre eigene Amtsführung aus. Seitdem gebrauchte man das Wort ausschliessend im kirchlichen Sinne und bezeichnete damit den religiösen Dienst oder den christlichen Gottesdienst, und zwar den kirchlich genau bestimmten Gottesdienst nach den vorgeschriebenen heiligen Handlungen des christlichen Cultus. Die L. der griechischen Kirche folgt dem sogenannten Kanon des heiligen Chrysostomos; die der römisch-katholischen Kirche ist grösstentheils das Werk des Papstes Gregor I., der sie in seinem Messkanon festsetzte. Im engeren Sinne und vorzugsweise begreift die letztere Kirche die Feier der Messe, im weiteren Sinne jedoch auch die Sacramente, die Sacramentalien, sowie die öffentlichen Gebetsweisen und Andachtsübungen als L. Da der Kirche daran liegen musste, dass die gottesdienstlichen Akte in möglichst würdige Formen eingekleidet seien, hat sie jederzeit Sorge getragen, die Feier derselben in den Ritualbüchern (s. Liturgische Bücher) zu bestimmen und ordnete die möglichste Gleichförmigkeit an allen Orten an. Besonders wirksam für diesen Zweck hat das Concil von Trient gearbeitet. Um die liturgischen Gegenstände zu behandeln, die gleichförmige Einhaltung der Riten zu überwachen, Zweifel zu lösen, Entscheidungen sowie authentische Erklärungen zu geben u. s. w., besteht seit Sixtus V. beim päpstlichen Stuhl in Rom eine eigene »*Congregatio sanctorum rituum*«. — Die Reformation hatte in der protestantischen Kirche auch eine neue L. zur Folge, die der Anordnung des katholischen Messritus entsprach und grösstentheils die deutsche Sprache einführte; doch hat sich dieselbe vielfach geändert durch neu aufgestellte Kirchenagenden. Grosses Aufsehen erregte die 1822 in Preussen

eingeführte Agende, besonders dadurch, dass sie in Form und Stoff ganz wieder zum 16. Jahrhundert zurückging, fast zur Form der katholischen Messe, wie sie mit geringen Abänderungen Luther ausdrücklich beibehalten hatte. In musikalischer Beziehung ist das Charakteristische dieser L., dass sie den Gemeindegesang vor der Predigt einschränkt und die sonst üblich gewesenen Choräle durch eine Altarhandlung des Predigers ersetzt, die, mit Beibehaltung der Urmelodien des Altargesanges aus dem katholischen Ritus, in Wechselgesängen zwischen ihm und einem Sängerchore, im Vorlesen des apostolischen Glaubensbekenntnisses, der Epistel, des Evangeliums und im Aussprechen der allgemeinen Fürbitten besteht. Darauf folgt die Predigt, ein einziger Choralvers der Gemeinde und schliesslich der Segen. Zu den liturgischen Gesängen der evangelischen Kirche gehören demnach: die Choräle und der Altargesang mit den Antiphonen, dem Vaterunser, den Einsetzungsworten und der Collecte. — Die Wissenschaft der zweckmässigen Einrichtung der gottesdienstlichen Handlungen heisst Liturgik, eine Wissenschaft, welche ebenso viel Geschmack als Sinn für Religion und Kenntniss des menschlichen Herzens voraussetzt.

Liturgische Bücher. Unter liturgischen Büchern versteht man im Allgemeinen jene Bücher, welche zur Abhaltung des Gottesdienstes gebraucht werden. Ihre Geschichte hält gleichen Schritt mit der Entwickelung der Liturgie (s. d.) selbst. Diese zu verfolgen ist kein Gegenstand für ein Werk, das sich nur mit Musik befasst. Da sich aber der ganze Kirchengesang an die Liturgie anreiht, so ist wenigstens zu erwähnen, dass sich schon in frühester Zeit unter den Apostelschülern die Liturgie unterschied zwischen Feier der Messe und dem Tagzeitengebet oder Officium. Wir wollen daher auch zuvor jene Bücher aufzählen, welche zur Feier der Messe dienten, und dann die zur Recitation des Officiums, und jene besonders hervorheben, welche dem Gesang dienten.

I. Die liturgischen Bücher zur Feier der Messe. *A.* Der Griechen: 1. *Anagnosis* (*ἀναγνώσεις*) enthielt die Lektionen aus dem alten Testamente; 2. *Apostolus* (*ἀπόστολος*) enthielt die Lektionen aus den kanonischen Briefen, besonders des Apostels Paulus; 3. *Praxapostolos* (*πραξαπόστολος*) mit den Lektionen aus der Apostelgeschichte; 4. *Evangelium* (*εναγγέλιον*) enthielt nicht das ganze Evangelium im *continuum*, sondern die für jede Zeit zu lesenden Abschnitte, *Perikopen* (*περικόπας*); 5. *Apostolo evangelium* (*αποστολο εναγγέλιον*), in welchem die Perikopen des Evangeliums mit den dazu gehörigen Lektionen aus dem *Apostolos* zusammengeschrieben waren (alle diese bisher genannten Bücher dienten auch dem Gesange, da diese Messtheile von dem Diakon oder Subdiakon unter bestimmtem Accent gesungen wurden); 6. ein eigentliches Gesangbuch war das *Eisodikon* (*εἰσόδικον*), welches die Gesänge enthielt, wenn das Evangelienbuch vom Diakon zum Altar getragen und während die Oblata zum Altar gebracht wurden; 7. das, was der Diakon zu singen hatte, wurde in ein eigenes Buch, *diaconion* genannt, zusammengestellt; 8. endlich die Diptychen (*δίπτυχα*), die Tabellen, welche die Namen der lebenden und verstorbenen Patriarchen, Päpste und Bischöfe enthielten.

B. Liturgische Bücher der Lateiner: 1. obenan steht das Antiphonar, *Antiphonarium*, *Antiphonale*, welches die *Introitus*, *Gradualia*, *Tractus*, *Offertoria* und *Communiones* in Noten zum Gebrauche der Sänger enthielt. Papst Gregor der Grosse hatte die zu seiner Zeit existirenden derartigen Gesänge gesammelt, geordnet und mit neuen versehen in ein Buch zusammen geschrieben, das er *Antiphonarium Centonem* nannte und das für künftige Zeiten die Norm bilden sollte, nach welcher etwaige Abweichungen im Gesange verbessert werden könnten. Es ist dieses Buch verloren gegangen. Eine theilweise Copie, die Gradualien enthaltend, wurde durch den auf dem Wege erkrankten Sänger Romanus, den Papst Hadrian nebst einem anderen, Namens Petrus, an Karl den Grossen schickte, nach St. Gallen in der Schweiz gebracht. Eben dieser Papst schied das Antiphonar in drei Theile: in das *Graduale*, welches die obengenannten Messgesänge enthält, dann in das *Responsoriale*, welches die Responsorien, und

das *Antiphonale*, welches die Antiphonen enthielt; beide letzteren Theile dienten dem Nacht- und Tages-Officium. Später behielt man noch zwei Hauptchorgesangbücher bei: das Graduale, welches die Messgesänge enthielt, und das Antiphonale, welches alle Gesänge für das Officium in sich schloss. In diesem Sinne ist also das Graduale das Hauptchorgesangbuch für die Cantoren zur Feier der *Missa cantata*. Die alten Codices bis zum 14. Jahrhundert stimmen nicht blos in den Melodien, sondern auch in den Andeutungen des Vortrages in den verschiedensten Ländern und Klöstern überein. Erst mit dem 15. Jahrhundert begann mit dem Verfall des gregorianischen Gesanges auch die Corruption desselben. Am weitesten ging hierin vor die »*Editio Medicaea*«, 1614 und 1615 unter Papst Paul V. erschienen und im Auftrage der *Congregatio rituum* aufs neue bei Pustet in Regensburg 1871 abgedruckt. In der Zeitschrift »Cäcilia«, Organ für katholische Kirchenmusik, findet sich im IX., X. und XI. Jahrgang reiches Material über diese Frage. Unter den neueren Gradualien stehen den alten Codices am nächsten: »*Graduale rom.*« (*Parisiis apud Lecoffre* 1859) und »*Graduale juxta usum eccl. cath. Trevirensis*«, herausgegeben von M. Hermesdorf (Trier, 1863); 2. das *Troponarium*. Die Tropen waren Verse, welche an bestimmten Festen, gleichsam als Einleitung zum Feste, vor dem Introitus gesungen wurden. Hie und da sang man sie abwechselnd mit denselben, später flocht man sie in denselben, in das Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus dei ein, z. B. indem man den einzelnen Noten des Kyrie je eine Sylbe dieses Tropus unterlegte. Es gab deren sehr viele auf verschiedene Gelegenheiten. In einem Codex der Münchener Hof- und Staatsbibliothek No. 14926 fand ich sogar einen Tropus für die erste Messe eines neugeweihten Priesters; 3. das Buch der Sequenzen. Sie führen ihren Namen daher, weil sie nach dem Graduale gesungen wurden. Ihre Entstehung fällt in das 11. Jahrhundert. Nach dem Graduale folgte ein mit vielen Neumen (Noten) gedehntes Alleluja. Notker setzte unter die Noten dieser Alleluja je nach der Festzeit gewählte rhythmische Verse, so dass unter jede Note eine Sylbe des Textes traf. Bald machte sich diese Gesangsweise beliebt und emancipirte sich vom Text der Alleluja. So entstand im Verlaufe der Zeit eine unzählige Menge solcher Sequenzen, welche sehr viele Perlen von geistlicher Dichtung und Melodie zählen, aber auch sehr vieles und abgeschmacktes Machwerk. In der Regel wurden die Sequenzen den Missalen am Ende beigefügt. Bei Reformation der liturgischen Bücher unter Pius V. wurden die Tropen ganz beseitigt, von den Sequenzen wurden nur fünf beibehalten: das alte »*Victimae paschali laudes*« für Ostern, »*Veni sancte Spiritus*« für Pfingsten, »*Lauda Sion*« für das Frohnleichnamsfest, »*Stabat mater*« für das Fest der sieben Schmerzen Marias und das »*Dies irae*« für die Messen für Verstorbene. Die Sequenz »*Jesu dulcis memoria*« des heil. Bernhard findet sich am Namen Jesufeste als Hymnus im Brevier; 4. *Kyriale* auch *Commune Missarum* genannt, enthält für die verschiedenen Feste bestimmten Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus dei, also die in jeder Messe (mit Ausnahme des Gloria und Credo) vorkommenden Gesänge. Sie waren früher am Ende des Graduals angefügt, später zur Bequemlichkeit der Sänger und zur Schonung der Gradualbücher in ein eigenes Buch, Kyriale genannt, geschieden. Ihre Melodien sind nach Diöcesen und Klöstern sehr verschieden. So habe ich allein 48 verschiedene Kyrie-Melodien gesammelt. In den alten Büchern findet man eigene für verschiedene Feste, jetzt nur mehr für Ostern, solenne Feste, für *duplicia*, *semiduplicia* und *simplicia*, für Mariafeste, gewöhnliche Sonntage, für Ferien und für Messen für Verstorbene; 5. wie bei den Griechen gab es auch bei den Römern *Lectionaria* oder *Epistolaria*, welche die Episteln enthalten, die der Subdiakon zu singen hat, und ein Buch der Evangelien, welche in der solemnen Messe der Diakon singt; 6. seit dem 9. Jahrhundert wurde Alles, was in der Messe zu beten und zu singen war, in ein Buch zusammen geschrieben, welches *Missale plenarium*, vollständiges Messbuch, hiess; in diesem waren nur jene Messtheile mit Noten versehen,

welche der Priester selbst zu singen hatte, nämlich die Anfänge oder Intonationen des Gloria, Credo, die Praefation und das Pater noster. Es enthielt in Noten auch die Entlassungsformeln »*Ite missa est*« und »*Benedicamus*«, welche in der Missa solemnis der Diakon, in der einfachen ohne Leviten gesungenen Messe der Priester selbst singt; 7. zu den liturgischen Büchern ist auch noch das Processionale zu rechnen, welches die Antiphonen und Responsorien enthielt, welche bei den Stations-Processionen gesungen wurden. An bestimmten Festen zog man nämlich früher processionaliter von der Hauptkirche zu einer anderen, dort die Messe zu celebriren, und nach vollendetem Gottesdienste kehrte man wieder ebenso mit Gesang zur Hauptkirche zurück.

II. Die liturgischen Bücher zum Officium oder Tagzeitengebet. *A.* Der Griechen: 1. *Typicon* (τύπικον) ist das Hauptbuch der Griechen, von grossem Umfang, in welchem für jeden einzelnen Tag des Jahres zur Messe, zur Vesper, zu den Horen, zur Matutin und bei anderen kirchlichen Verrichtungen zu lesen, zu beten, zu singen und psalliren war; 2. das *Psalterium*, welches die Psalmen enthielt, die in 20 Cathismata eingetheilt waren. Das 20. Cathisma enthält auch die Cantica; 3. ein Buch, die Lektionen, welche in den Tagzeiten, besonders in den Nocturnen vorkommen, enthaltend. Nach dem verschiedenen Inhalt dieser Lektionen hatten sie auch verschiedene Namen; 4. das *Octoechos* (ὀκτοήχος) bestimmt den Gesang der acht Kirchentöne und führt die Kirchengesänge nach Reihenfolge der acht Kirchentöne auf; 5. *Hirmologium* (εἱρμολόγιον) führt die Anfänge der Feste Christi und Mariä für das ganze Kirchenjahr auf nach Reihenfolge der Tonarten; 6. *Triodion* enthält die Feste von Septuagesima bis zum Charsamstag; 7. das *Pentecostarium* die Feste von Ostern bis zur Pfingstoctave; 8. das *Hymnologicum* ist die Sammlung aller Hymnen für das ganze Kirchenjahr; 9. *Menea* besteht aus 12 Theilen, für jeden Monat ist einer bestimmt, in welchem jeder Heilige, dessen Andenken in diesem Monate gefeiert wird, auf den treffenden Tag nebst seinem Officium verzeichnet ist; 10. *Menologium*, ein Buch, in welchem für jeden Tag des Jahres die treffenden Heiligen mit kurzen Andeutungen ihres Lebens und Leidens aufgeführt sind; 11. *Synaxaria*, kurze Lebensgeschichten der Heiligen und Erklärungen der sämmtlichen Festtage des Kirchenjahrs enthaltend.

B. Liturgische Bücher der Lateiner. Ehe das alles, was im *Officium diurnum* und *nocturnum* zu beten vorkam, in ein Buch, Brevier genannt, zusammen gestellt wurde, hatte man verschiedene Chorbücher nothwendig. Diese waren: 1. das *Psalterium*, in welchem die Psalme Davids und die Cantica enthalten waren. Da das ganze Officium hauptsächlich aus dem Psalmengesang bestand, so war dieses das Hauptbuch; die Psalme wurden nach den acht Kirchentönen gesungen, deren jeder, je nach dem Anfang der Antiphonen, verschiedene Ausgänge oder Differenzen hatte. Damit im Psalmengesange keine Abweichung von der einmal angeordneten Gesangsweise stattfinden konnte, wurden 2. die *Tonarien* verfasst. Es sind dieses Verzeichnisse aller vorkommenden Antiphonen nach den acht Tonarten und deren Differenzen geordnet; 3. die *Historia*, auch *Biblia* genannt. In diesem Buche waren die auf die einzelnen Sonn- und Wochentage des ganzen Jahres treffenden Lesestücke aus der heil. Schrift enthalten; 4. *Homiliaria;* diese waren ebenso angeordnet, enthielten aber Auszüge aus den Homilien der Kirchenväter, welche in der dritten Nocturn nach Verlesung des treffenden Evangeliums als Erklärung desselben angefügt wurden; 5. *Passionaria*, enthielten die in der zweiten Nocturn an Festen der Heiligen zu lesenden kurzen Lebens- und Leidensgeschichten derselben. Alle in diesen Büchern enthaltenen Abschnitte wurden in der Regel gesungen. Die Melodien hatten nur bei Punkten oder Strichpunkten kleine Melismen, welche den Sängern bekannt sein mussten. Mit Noten waren sie nicht bezeichnet; nur selten findet man in sehr alten Büchern über den Silben einfache Zeichen, die den Sänger aufmerksam machten, dass er hier das gehörige Melisma anzuwenden habe. Die eigentlichen Gesangbücher für die

Cantoren waren 6. das *Antiphonar*, welches die Antiphonen und Responsorien für die Sonntage und Festtage nebst den Psalmenausgängen »*Evovae*« enthielt. Die Antiphonarien hatten keine solche Corruption erfahren wie die Gradualien. Nur die Antiphonen, welche den Sängern zu einfach waren, wurden später vielfach mit Verzierungen ausgeschmückt; 7. das *Hymnarium*, welches alle die Hymnen für Sonn- und Festtage, sowie für die kleinen Horen enthielt. Vor Reformation der liturgischen Bücher gab es eine Unzahl von Hymnen in den verschiedenen Kirchen und Diöcesen, dieses zeigen die Sammlungen von Daniel und Mone. Sie wurden durch die Reduktion der Feste bedeutend vermindert. Die gebliebenen Hymnen wurde durch Urban VIII. einer Verbesserung ihrer Latinität unterzogen, verloren aber an Schwung und Innigkeit. »*Accessit latinitas, recessit pietas*« hiess es. Die so corrigirten Hymnen wurden in einem Prachtwerke: »*Hymni sacri in Breviario Romano S. D. N. Urbani Papae VIII. auct. recogniti et cantu musico pro praecipuis anni festivitatibus expressi Antverpiae ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti*« 1644 herausgegeben. Hier waren die Strophen der Hymnen abwechselnd zwischen *Cantus figuralis* und Choral gedruckt. Als *Cantus figuratus* wurden die Compositionen Palestrina's gewählt, welche dem corrigirten Texte adoptirt wurden. Die Noten des *Cantus figuratus* wurden in Antwerpen bei Moretus, die Choralnoten in der Medicäischen Officin zu Rom gedruckt; 8. das *Martyrologium*, in welchem die auf jeden Tag des Jahres treffenden Heiligen und Feste verzeichnet sind. Es wird im Chore nach der ersten Oration der Prim verlesen. — Ausser diesen für die Messe und das Officium bestimmten Büchern gab es noch andere, welche den Ritus und den Gesang bei Ausspendung der Sacramente, bei Beerdigung der Leichen, bei den Weihen vorschrieben. Sie hiessen früher *Sacramentaria*, später *Ritualia*; insofern sie die Funktionen der Bischöfe regeln, *Ceremonialia episcoporum*, auch *Pontificalia*.

R. Schlecht.

Lituus (latein.), die altrömische Trompete, eines der vorzüglichsten Kriegsinstrumente des classischen Alterthums, war im Mittelalter der Name für Zinke, Schalmey, Krummhorn und alle diesen ähnliche Instrumente (s. auch Litice).

Liuto (italien.; französ.: *luth*), d. i. Laute (s. d.).

Liverati, Giovanni, hervorragender italienischer Tenorsänger, Kirchen- und Operncomponist, geboren 1772 zu Bologna, empfing daselbst seinen ersten Musikunterricht von den Gebrüdern Tibaldi. Mit 14 Jahren begann er die Composition beim Abbate Mattei und Gesang bei Lorenzo Gibelli zu studiren. Schon 1789, in welcher Zeit L. selbst ein bedeutender Kirchen- und Concertsänger war, wurden seine ersten Psalme in der Kirche San Francesco zu Bologna aufgeführt, und bis 1792 folgten die Oper »*Il divertimento in campagna*« (1790), eine Messe mit Orgelbegleitung, ein Requiem mit Orchester und das Oratorium »Die sieben Worte Jesu am Kreuze«. Als erster Tenorist wurde er 1792 für die italienische Oper in Barcelona und hierauf in Madrid engagirt. Von hier ging er als Dirigent der königl. italienischen Oper nach Potsdam ab, widmete daselbst dem Könige Friedrich Wilhelm II. ein Heft Streichquartette und einige Violoncellosachen und kam 1800 als Theatermusikdirektor nach Prag. Während seines dreijährigen Aufenthaltes in dieser Stadt componirte er Einlagestücke für verschiedene Opern, eine Cantate für den Fürsten Kinsky und eine Messe. Im J. 1804 führte er mit grossem Erfolg seine Oper »*Il maestro di musica*« in Triest und ein Jahr später mit noch grösserem in Wien »*Il maestro fanatico*« auf. Hierauf lebte er fast zehn Jahre in Wien als Gesanglehrer und stand mit den Meistern Haydn, Beethoven und Salieri in engster Verbindung. Letzterer ward das Vorbild für die zahlreichen nun folgenden Werke L.'s, die meist in den kaiserlichen und hochadlichen Schlössern aufgeführt wurden; so die Opern »*Davidde*«, »*Enea*«, »*La prova generale*«, »*La presa d'Egea*« und für den Fürsten von Lobkowitz die allegorischen Opern »*Il tempio dell' eternità*« und »*Il convito degli dei*«; ferner im Auftrage der Königin von Neapel zwei grosse Cantaten und das Oratorium »*L'adorazione dei pastori*«,

in welchem die Erzherzogin Maria eine Soloparthie sang; endlich noch eine Messe für den Fürsten Eszterhazy, Arien, Romanzen, Duette, Terzette u. s. w. Im J. 1814 begab sich L. nach London und schrieb als Componist des königl. Theaters in drei Jahren nicht weniger als fünf aufgeführte Opern (»*I selvaggi*«, »*Il trionfo di Cesare*«, »*Gastone e Bojardo*«, »*Gli amanti fanatici*«, »*Il trionfo d'Albione*«), sowie im Druck erschienene Arietten mit Clavierbegleitung, Duette für zwei Soprane, eine Cantate auf den Tod der Prinzessin Charlotte und einige unerhebliche kleine Sachen. Ende 1817 kehrte L. nach Italien zurück, und Pucitta wurde sein Nachfolger in London. In seinem Vaterlande scheint er bald darauf (man weiss jedoch nicht die Zeit) gestorben zu sein.

Llagostera, s. Gil.

Llubero, berühmter spanischer Musiker, welcher im 13. Jahrhundert und zwar zur Zeit des Königs Alfonso des Weisen blühte, in welcher Epoche er mit vielem Verdienst die Musikbanden des spanischen Galiciens leitete.

Lo, eine der sogenannten belgischen Sylben (s. Bocedisation) und zwar die fünfte, soviel wie *G.* — In Notenstimmen kommt Lo, auch Loc. häufig als Abkürzung für Loco (s. d.) vor.

Lob, Otto, tüchtiger deutscher Vocalcomponist und Gesanglehrer, geboren am 25. Decbr. 1837 zu Lindlar in der preussischen Rheinprovinz, erhielt eine vortreffliche musikalische Ausbildung und siedelte 1864 nach Amerika über. Er nahm in Chicago bleibenden Aufenthalt und erwarb sich grosse Verdienste um Hebung des Gesangs daselbst, indem er nicht allein Unterricht ertheilte, sondern auch die beiden grossen Musikvereine Germania und Concordia gründete, mit denen er bemerkenswerthe Aufführungen veranstaltete. Gegenwärtig ist er noch Dirigent der Concordia. Er hat als Componist Lieder und Chorgesänge veröffentlicht, von denen besonders die letzteren den durchgebildeten, kunsterfahrenen Musiker bekunden.

Lobe, Johann Christian, einer der fruchtbarsten und gediegensten Musikschriftsteller der Gegenwart, ausgezeichneter Musiktheoretiker und Lehrer, sowie achtungswerther Componist, wurde am 30. Mai 1797 zu Weimar geboren und erhielt von seinem Vater, der aus Liebhaberei mehrere Instrumente ziemlich fertig spielte, schon früh Unterricht auf der Flöte. Als er sieben Jahre alt war, hörte ihn zufällig die junge kunstsinnige Erbgrossherzogin Maria Paulowna in ihrem Parke musiciren, nahm sich seiner theilnehmend an und liess ihn durch den Musikdirektor Riemann im Flöten- und Violinspiel unterrichten. Mit elf Jahren konnte sich L. bereits in einem Concert im Theater zu Weimar unter grossem Beifall als Flötist öffentlich hören lassen, und bald darauf bildete ihn Aug. Eberh. Müller, der mittlerweile als Kapellmeister in die thüringische Residenz gekommen war, vollends auf diesem Instrumente aus. Nachdem L. 1811 im Gewandhausconcert in Leipzig aufgetreten war, wurde er in demselben Jahre als zweiter Flötist in der Weimar'schen Hofkapelle angestellt und verliess zugleich das bisher von ihm besuchte Gymnasium. Mit diesem Momente aber erwachte in ihm ein unwiderstehlicher Drang nach mannichfaltigem Wissen, dem er bisher nicht eben gehuldigt hatte, und er warf sich autodidaktisch auf das Studium der neueren Sprachen, der besten wissenschaftlichen und musiktheoretischen Werke, der Kunst im Instrumentiren, bildete sich so selbst harmonisch aus und gelangte durch seinen ausdauernden Fleiss zu einem erwünschten Ziele. Seine ersten schriftstellerischen Versuche nahm Rochlitz wohlwollend in die »Leipziger allgemeine musikalische Zeitung« auf und ermunterte L. fortzufahren, der nun verschiedenen Zeitschriften musikalisch-ästhetische und belletristische Arbeiten, sowie Uebersetzungen aus dem Französischen, Englischen u. s. w. lieferte. Auch mit Compositionen trat er bereits schüchtern hervor. Vor Allem aber glänzte er durch seine Virtuosität auf der Flöte, mit welcher er 1819 in Wien, wohin er zu Fuss gepilgert war, ein Jahr später in Berlin und anderen Städten Deutschlands grosse Erfolge errang. Angeregt durch das Anhören der Spontini'schen Opern in Berlin, widmete er

sich, nach Weimar zurückgekehrt, mit Eifer der dramatischen Composition, und es entstand zunächst die zweiaktige Oper »Wittekind«, zu welcher er selbst den Text verfasst hatte und die 1821 wiederholt über die dortige Bühne ging. In den folgenden Jahren veröffentlichte er neben literarischen Arbeiten, die ihn unausgesetzt beschäftigten, u. A. zwei vortreffliche Clavierquartette, sowie verschiedene Compositionen für die Flöte, zum Theil mit Orchesterbegleitung, worauf dann 1830 seine zweite Oper, »Die Flibustier«, Text von Gehe, auf der weimar'schen Bühne erschien und seinen Beruf für die Oper aufs Entschiedenste bewährte. Noch grösseren Beifall fand 1833 eine dritte Oper, zu welcher L. ebenfalls grossentheils selbst den Text geschrieben hatte, nämlich »Die Fürstin von Granada«, welche auch in den folgenden Jahren in Weimar oft und überaus beifällig wiederholt, sowie in Leipzig und Kassel unter des Componisten eigener Direktion gegeben wurde. Später schrieb er noch die Opern »Der rothe Domino« (1837) und »König und Pächter« (1844). Diese Arbeiten zeichnen sich in der That durch Originalität der Ideen, lebhaften Sinn für feine Harmonie und Entwickelung glücklicher Instrumentaleffekte aus, und es ist nur dem Umstande zuzuschreiben, dass L. seine beste Zeit auf einem Subalternposten (seit etwa 1840 als Bratschist) an einem kleinen Fürstenhofe verbringen musste, wenn er nicht die Popularität fand, die er wohl verdient hätte. Auch seine zahlreichen Flötencompositionen gehören zu den besten unserer Zeit, und unter seinen übrigen Compositionen verdienen namentlich Ouverturen für Orchester, Capricen für Clavier u. s. w. durch ihre Gedankenfrische und gute Arbeit mehr Beachtung, als sie gefunden haben.

Im J. 1842 legte L. seine Stelle als grossherzogl. weimar'scher Kammermusiker nieder, erhielt wohlverdient den Professortitel und erweiterte ein schon früher von ihm errichtetes Institut für den höheren Musikunterricht. Im J. 1846 siedelte er nach Leipzig über und führte daselbst bis 1848 die Redaction der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung«. Später gründete und führte er allein die »Fliegenden Blätter für Musik«, von denen jedoch nur zwei Bände und mehrere Hefte erschienen, da er dieses anregende und aufklärende Unternehmen Kränklichkeitshalber wieder aufgeben musste. Weiterhin redigirte er den musikalischen Theil der Leipziger »Illustrirten Zeitung«, schrieb kaum zu zählende Artikel für musikalische und nicht musikalische Zeitungen, unter diesen auch eine Novelle »Der Untergegangene« für die elegante Welt und wirkte als einer der vorzüglichsten Lehrer der Composition bis auf den heutigen Tag, obwohl körperliche Leiden seit vielen Jahren seine Thätigkeit sehr erschweren. An selbstständigen musikalischen Schriften veröffentlichte er: »Lehre von der thematischen Arbeit« (Weimar, 1846); »Musikalische Briefe von einem Wohlbekannten« (Leipzig, 1853; 2. Aufl. 1860); »Aus dem Leben eines Musikers« (Leipzig, 1859); »Vereinfachte Harmonielehre« (Leipzig, 1861); »Katechismus der Compositionslehre« (Ebendas. 1862); »Katechismus der Musik oder Erläuterung der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre« (10. Aufl. Ebendas. 1869); »Consonanzen und Dissonanzen; gesammelte Aufsätze« (Ebendas. 1870) und sein Hauptwerk »Lehrbuch der musikalischen Composition« in vier Bänden: 1. »Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Composition des Streichquartetts und aller Arten von Clavierwerken« (Leipzig, 1851, 3. Aufl. 1866); 2. »Die Lehre von der Instrumentation« (2. Aufl. Ebendas. 1864); 3. »Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Contrapunkte« (Ebendas. 1860); 4. »Die Oper« (Ebendas. 1867). In dieser weit verbreiteten Compositionslehre ist der Stoff überaus praktisch angeordnet und ein Lehrgang gewählt, welcher ebenso originell und geistvoll, wie rasch zum Ziele führend ist. Aber auch in den übrigen Werken hat L. mit klarem Bewusstsein die rechte Anatomie der Kunstwerke gefunden und zergliedert das Wesen der musikalischen Formen in anschaulichster und selbstständigster Weise. Die vollste Kenntniss der Kunsttechnik, die reichste Belesenheit in den Partituren der Meister, die sicherste Beherrschung des Tonmaterials und frische,

geistvolle Behandlung des schriftstellerischen Ausdrucks sind überhaupt die Hauptvorzüge des hochverehrten Kunstveteranen. Der neudeutschen Richtung in der Musik gegenüber verhielt er sich von jeher streng ablehnend, und der hier folgende Ausspruch von ihm bezeichnet seine Stellung in dem Treiben der Gegenwart: »Unsere classischen Tonmeister glaubten, in dem Tempel der Kunst müsse Geist und Gemüth der Sterblichen von dem Elend des gemeinen Lebens entlastet werden. Jetzt scheint der Glaube immer mehr Bekenner zu finden, dass die Kunst das Herz noch mehr belasten, beunruhigen und quälen solle, als es selbst das Leben thut.«

Lobedanz, G. L. F., verdienstvoller deutscher Musikdilettant, geboren am 1. März 1778 zu Schleswig, wo sein Vater Justizrath war, erhielt schon in seinem siebenten Jahre mit bemerkenswerthem Erfolge Violinunterricht, musste aber seiner wissenschaftlichen Studien wegen jede musikalische Uebung wieder einstellen. Erst als Student der Rechte trieb er mit gesteigertem Eifer zum Violinspiel noch Clavier und Gesang und beschäftigte sich seit 1800 auch mit dem Tonsatze. Im J. 1802 wurde er Archivar beim Obergericht seiner Vaterstadt, und 1808 trat er als Componist mit einer Sammlung mehrstimmiger Gesänge mit Clavierbegleitung hervor, die allgemeinen Beifall erhielt, worauf er Arien und ein Terzett veröffentlichte. Für die Domkirche in Schleswig schrieb er 1809 ein »Heilig« mit Orgel und Orchester, und 1810 erschien von ihm Klopstock's »Auferstehungsgesang«, vierstimmig gesetzt. Sonst kennt man noch von ihm: Ouverturen, eine Musik zu »Johanna von Montfaucon«, Streichquartette, Claviersonaten u. s. w. Auch musikliterarisch that er sich mit einem vortrefflichen Aufsatze in der »Cäcilia« Bd. 2 S. 264 (1828) hervor, betitelt: »Giebt es in der Musik wie in der Malerei verschiedene Schulen, und wie wären solche wohl zu bestimmen?«

Lobgesang, s. Hymnos.

Lobkowitz, s. Caramuel de L.

Lobkowitz, ein altes böhmisches Geschlecht, angeblich aus dem 9. Jahrhundert, welches 1624 die Reichsfürstenwürde erhielt, zählte unter seinen Gliedern vielfach Männer, die sich durch Kunstliebe und Gelehrsamkeit hervorragend auszeichneten. Zu denen, welche sich um die Tonkunst besonders verdient gemacht haben, gehören: 1) Joseph Fürst von L., geboren 1725 zu Wien, welcher bei den vorzüglichsten Meistern Wiens im Instrumentenspiel, sowie in der Composition ausgebildet worden war und der Kunst zu Liebe grössere Reisen unternommen hatte, so 1745 mit dem Grafen Saint-Germain nach London, wo er von allen Kunstanstalten gründliche Einsicht nahm. Auf dieser Reise lernte er auch Phil. Eman. Bach kennen, mit dem er in fortlaufendem Briefwechsel blieb. Nach Wien zurückgekehrt, wurde er zum Generalfeldmarschall erhoben und als Gesandter nach St. Petersburg beordert. Dort und später wieder in Wien setzte er seine Compositionsversuche fort und unterhielt eine vortreffliche musikalische Hauskapelle. Er starb 1802 zu Wien. In Bach's Nachlasse in Hamburg fand sich eine Sinfonie, die L. mit diesem gemeinschaftlich Takt um Takt aus dem Stegreife componirt hatte. — 2) August Longin Fürst von L., geboren am 15. März 1797, widmete sich dem Staatsdienste und wurde nach oft erwiesener Tüchtigkeit Gouverneur des Königreichs Galizien, um das er sich durch kluge Administration und Humanität grosse Verdienste erwarb. An der letzteren nahm die Diplomatie Anstoss, und er wurde 1832 abgerufen. Später erhielt er die Präsidentschaft des österreichischen Münz- und Bergwesens, in welcher Stellung er nicht minder segensreich bis zu seinem Tode, der am 17. März 1842 zu Wien erfolgte, wirkte. Auch er unterhielt eine tüchtige Hauskapelle, nahm an allen gediegenen Unternehmungen in Wien im Interesse der Musik den lebhaftesten Antheil und hatte in seinem Palaste eine musikalische Freischule errichtet.

Lobo, Duarte, s. Lopez.

Lobsinger, Hans, berühmter deutscher Orgelbauer zu Nürnberg, geboren

daselbst 1510, gestorben 1570, hat sich besonders um die Verbesserung der Orgelbälge sehr verdient gemacht, indem er die noch jetzt bisweilen angewendeten Spannbälge (s. d.) erfand. Die von ihm gebauten Orgeln wurden den vorzüglichsten ihrer Zeit zugezählt, und für das hohe Ansehen, in dem L. selbst als Meister seiner Kunst stand, spricht der Umstand, dass schon 1539 sein Bildniss, in Kupfer gestochen, erschienen ist.

Lobst, deutscher Violinvirtuose des 18. Jahrhunderts, ein Schüler Tartini's, war als kurfürstl. baierischer Kammermusiker in München angestellt und liess sich, schon pensionirt und bejahrt, noch 1772 daselbst mit Beifall hören. Wann er gestorben, ist nicht bekannt geblieben.

Lobwasser, Ambrosius, der berühmte deutsche Versübersetzer des ganzen Psalters, geboren am 4. April 1515, war Justizrath zu Schneeberg und starb daselbst am 27. Novbr. 1587. Er hat sich durch einige seiner Schriften auch als musikalischer Schriftsteller bekannt gemacht.

Locatelli, Pietro, hochberühmter italienischer Violinvirtuose und Componist, geboren 1693 zu Bergamo (nach Anderen 1702), wurde schon als Knabe der Leitung Corelli's in Rom übergeben. Auf zahlreichen Kunstreisen in Italien, Deutschland, Frankreich, England u. s. w. gründete er seinen europäischen Ruf und liess sich schliesslich in Amsterdam nieder, wo er ein öffentliches Concert einrichtete und als Componist und Lehrer reich belohnt wurde. Allgemein betrauert starb er daselbst im J. 1764. Die Virtuosität L.'s war in der That erstaunlich, und nicht mit Unrecht findet man bei ihm die Quelle vieler Effekte, mit denen später Paganini glänzte. Die Capricen in seiner »*Arte di nova modulazione*« galten den Violinisten seiner Zeit für die schwierigsten Aufgaben, weshalb sie die französische Ausgabe auch »*Caprices énigmatiques*« betitelte. Ueberhaupt weisen die Compositionen L.'s viel graziöse Ideen und eine oft modern-elegante Factur auf. Es sind: 12 *Concerti grossi* im Style Corelli's (Amsterdam, 1721); »*L'arte di Violino*« in 12 Concerten und 24 Capricen (Ebendas. 1733); sechs Concerte und Introductionen (1735); 12 Sonaten für Violine allein (1737); 6 »*Concerti a quattro*« (1741); »*Il contrasto armonico*« (Concerte) und die schon erwähnte »*L'arte di nova modulazione*«. Ausserdem veröffentlichte er Flötensonaten mit Bassbegleitung (1732) und einige Sammlungen Streichtrios (1736—1742).

Locatello, Giovanni Battista, ein Meister der römischen Tonschule, dessen Blüthezeit in die letzte Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt. Von seinen Arbeiten ist nur noch erhalten geblieben, was sich im Archive der päpstlichen Kapelle in Rom und sonst etwa noch an Motetten und Madrigalen gedruckt in Sammelwerken jener Zeit, wie in »*Dolci Affetti*« (1585), »*Symphonia angelica*« (1594) und »*Selectae cantiones excellentissimorum auctorum*« (1614) befindet. — Ein Domenico L. war um 1770 erster Organist an der Kirche San Antonio in Padua und wird von Burney als Virtuose seines Instrumentes sehr gerühmt.

Locchini, Antonio, italienischer Operncomponist, geboren um 1740 in Apulien, war zuerst Schüler und später Lehrer am Conservatorium »*L'ospedaletto*« in Neapel. Im J. 1766 liess er in dieser Stadt die Buffooper »*Tutti quanti sono pazzi*« und später in Padua die ernste Oper »*Scipione in Cartagine*« aufführen.

Lochner, Karl, guter deutscher Violoncellist, geboren um 1760 zu Pforzheim, war Mitglied der Hofkapelle in Mannheim, starb aber schon 1795 an den Folgen eines Blutsturzes. Von seiner Composition sind von 1793 bis 1795 vier Sammlungen Lieder und auch einzelne Gesänge erschienen. Ausserdem hat er ein Melodrama »Orpheus« in Musik gesetzt.

Lochon, Charles, französischer Violinvirtuose, geboren um 1760 zu Lyon, war ein Schüler Bertheaume's und wurde 1787 als erster Violinist im Orchester der Grossen Oper in Paris angestellt. Im J. 1817 wurde er pensionirt. Als Componisten kennt man ihn durch ein Heft Violinduette, welches 1780 in Lyon erschienen ist. — Ein älterer Namensverwandter von ihm, Componist des 17. Jahrhunderts, aus Tours gebürtig, hat lateinische Motetten gesetzt.

Lock, Matthew, geistvoller englischer Componist, der erste, wie Burney sagt, in dessen Werken sich einige Funken von Genie befinden, war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Exeter geboren und erhielt als Sängerknabe der Kathedrale daselbst durch Edw. Gibbons seinen ersten Musikunterricht. Zum geschickten Organisten und Componisten herangebildet, fungirte er zuerst an derselben Kirche als angestellter Sänger, bis König Karl II. nach seinem Einzuge in Exeter nach Wiederherstellung des Königthums eine Festmusik L.'s mit besonderem Vergnügen hörte und ihn zum Hof- und Kammercomponisten ernannte. Später ging L. zur katholischen Religion über und starb 1677 mit dem Titel eines Organisten der Königin Katharina. — Berühmt und angesehen war seine Musik zu Shakespeare's »Macbeth« und »Sturm«, um 1672, und seine mit Draghi componirte Oper »Psyche«, 1672 in London aufgeführt und 1675 im Druck erschienen. Ferner veröffentlichte er schon früher dreistimmige Instrumentalstücke für Violen und Violinen, sowie eine Sammlung Hymnen und Anthems, deren längere Einleitung apart erschien unter dem Titel: »*Modern church-music preaccused, censured and obstructed ircits performance before his Majesty, April* 1. 1666« (London, 1666), als zweite Auflage betitelt: »*The present practice of music vindicated*« (London, 1673). Endlich gab er eine Generalbassschule »*Melothesia*« (London, 1673) heraus, welche für die erste derartige englische gilt, sowie eine Streitschrift gegen Salmons, betitelt: »*Observations upon a late book, entitled an essay to the advancement of music etc.*« (London, 1672). Alle diese Schriften enthalten noch jetzt Beachtenswerthes.

Lockmann, John, englischer Dichter und Musiklehrer um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ist der Verfasser eines 1740 erschienenen schätzbaren Buches, betitelt: »*Some reflexions concerning operas etc. prefixed to ‚Rodelinda', a musical drama*«, welches vom Ursprung und Fortgang der Oper handelt.

Loco, mitunter, aber seltener *luogo* (ital.), der Ort, d. i. an Ort und Stelle, eine Vorschrift, welche anzeigt, dass die bis dahin eine Octave höher oder tiefer ausgeführten Noten von nun an wieder wie gewöhnlich an derjenigen Stelle ausgeführt werden sollen, auf welche die Bezeichnung eigentlich hinweist. Die gebräuchliche Abkürzung von L. ist *lo.* oder *loc.* — In Stimmen für Geigeninstrumente fand man früher das Wort L. bisweilen nach solchen Stellen, welche im Flageolett (s. d.) gespielt wurden, wo es dann anzeigt, dass die nun folgenden Noten wieder auf die gewöhnliche Art gespielt werden sollen.

Locus (latein.), d. i. der Ort, hiess bei den älteren Sängern und Theoretikern auch mitunter der *tonus finalis.*

Loder, Georges, talentvoller Componist, geboren 1816 zu Bath in England, begab sich nach erlangter musikalischer Ausbildung 1836 nach Nordamerika, lebte zuerst in Baltimore und hierauf in New-York, wo er die erste fruchtbringende Anregung zur Gründung der noch gegenwärtig blühenden philharmonischen Gesellschaft gab. Durch Opern, Sinfonien, Ouverturen u. s. w. machte er sich in seiner neuen Heimath von Zeit zu Zeit sehr vortheilhaft bekannt, jedoch ist davon durch den Druck nichts weiter verbreitet worden. Im J. 1856 hat er sich nach Australien begeben.

Lodi, Demetrio, italienischer Camaldulensermönch und Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Verona, hat verschiedene Werke im Style Giovanni Gabrieli's componirt und in Venedig herausgegeben. Von drei derartigen Arbeiten führt Walther an: »*Canzoni ossia Sonate concertate per chiesa a* 1, 2 *e* 3 *voci*«. Ein anderes Sonatenwerk von ihm ist 1623 herausgekommen.

Lodi, Giovanni Luigi, genannt Sterkel, um 1798 als ein feuriger Clavierspieler und brillanter Componist gerühmt, lebte in Warschau und veröffentlichte für sein Instrument Sinfonien, Sonaten, Capriccios, Variationen u. s. w. Eine erwiesene Unredlichkeit hat ihn später in der öffentlichen Meinung zum Abschreiber fremder Gedanken degradirt. Er eignete sich nämlich 1799 bei einem Besuche in Wien das Manuscript einer Wölfl'schen Sonate an, verkaufte

es an Breitkopf und Härtel, und diese gaben es unter L.'s Namen als dessen op. 18 heraus. Im Intelligenzblatt des zweiten Jahrgangs S. 40 der Leipziger musikalischen Zeitung ist dieser entehrende Betrug öffentlich bekannt gemacht. Gleichwohl erschien später von L. noch u. A.: »*La morte di Mozart, Sinfonia pour le Clavecin*« op. 27, an welcher, ob mit Recht oder Unrecht ist jedoch nicht erwiesen, ein gleicher Makel haftet.

Löber, Johann Ernst, deutscher Componist, geboren zu Erfurt, war um 1730 Stadtorganist zu Weimar und hat nach Walther veröffentlicht: »Hochzeit-Concert von zwei Stimmen und Generalbass« (Erfurt, 1732). — Ein älterer Musikkundiger dieses Namens, Johann Friedrich L., geboren 1643, gestorben 1696, war Rector zu Gera und verfasste: »*De musicae quibusdam admirandis*«.

Löbmann, Franz, guter deutscher Violinist, Componist und Dirigent geboren 1809 zu Volschau in der Niederlausitz, erlernte bei seinem Vater, dem Stadtmusicus und Organisten in Muskau, mehrere Instrumente, unter diesen besonders Orgel und Violine. In der Harmonielehre und im Contrapunkt erhielt er den Unterricht des trefflichen Leop. Schefer, eines Schülers Salieri's und Mich. Haydn's. Im J. 1726 kam L. nach Berlin, wirkte als Violinist im Orchester des Königsstädter Theaters daselbst und setzte seine Uebungen auf der Violine beim Kammermusiker Dam, seine contrapunktischen Studien bei S. W. Dehn fort. Um 1833 wurde er als Accessist der königl. Kapelle angenommen, verzichtete aber auf die Aussichten einer Anstellung als königl. Kammermusiker und folgte einem Rufe als Chordirektor und Concertmeister am Theater in Riga, welche Stelle er jedoch unter der Direktion C. v. Holtey's aufgab, um, getragen von der Gunst des Publikums daselbst, sich dem musikalischen Lehrfache und der Composition ausschliesslich zu widmen. In Concerten, welche er mit dem von ihm geleiteten Gesangverein gab, trat er bis Ende der 1850er Jahre auch häufig als Violinvirtuose auf, und man rühmte dort, sowie auch 1855 in Düsseldorf, woselbst er dem Musikfeste beiwohnte, seinen gewaltigen Ton und seine geschmackvolle Auffassung. Componirt hat er an grösseren Werken u. A. eine komische Oper, »Der Käfig«, veröffentlicht jedoch nur mehrere Salonstücke und Tänze für Clavier, ein Heft Lieder (op. 13) und einige Stücke für Violine.

Löcher in den Schleifen der Orgel, s. Schleifen, in den Cancellen, s. Windlade. S. auch den folgenden Artikel.

Löcher, und zwar verbotene, werden von Orgelbauern in den Windladen und in den Cancellen angebracht, um Mängel, die durch fehlerhafte Windladen entstanden sind, zu verdecken; solche Mängel sind z. B. das Durchstechen der Töne, d. h. wenn der Wind aus einer Cancelle in die andere geht. Um so mehr hat der Revisor bei der Abnahme von neuen Orgeln die Windladen zu untersuchen, ob nicht verbotene L., d. h. gesetzwidrige Bohrungen, in den Windladen und in den Cancellen vorhanden sind. W.

Löchner, Andreas Ludwig, tüchtiger deutscher Musikpädagog, geboren am 2. Decbr. 1822 in Pansfelde (Bürger's Taubenheim), einem Dorfe im Mansfelder Gebirgskreise, von armen Eltern, erhielt nach einer unter Noth und Entbehrungen im Walde verlebten ersten Jugend Unterweisung im Clavier-, Orgelspiel und Generalbass von einem Lehrer, F. A. Lickefett, der sich des Knaben menschenfreundlich annahm. Von 1838 bis 1842 besuchte L. die Vorbereitungsschule und das Seminar zu Eisleben und genoss den Unterricht Gust. Siebeck's, eines der begabtesten Schüler von A. B. Marx, in den schon früher gepflegten musikalischen Fächern. Hierauf fungirte L. als Hauslehrer bei und dann in Merseburg, bis er am 1. Octbr. 1844 die Stelle als Lehrer und Erzieher am königl. Militär-Waisenhause in Potsdam und damit die Gelegenheit erhielt, die grossen musikalischen Anregungen des benachbarten Berlin voll auf sich einwirken zu lassen. Seine sehr beifällig aufgenommenen Liederbücher, mit deren Veröffentlichung er damals begann, sind unmittelbar aus der Praxis hervorgegangen und machen Front gegen die bis zum Ueberdruss ausgebeutete

Nachtreterei eines Erk, Gräf, Irmer u. s. w. Vom 1. Octbr. 1854 an ward ihm die Leitung der Garnisonschule zu Spandau, im April 1858 aber die des Invalidenhauses in Berlin übertragen. Zu dem Amte eines Schulvorstehers an diesem Institute kam bald darauf dasjenige eines evangelischen Küsters, in welchen Stellungen er noch gegenwärtig wirkt. Er hat eine Sammlung deutscher Kernweisen mit alten und neuen Texten (Berlin, 1849) herausgegeben, denen weiterhin mehrere deutsche Liederbücher für die verschiedenen Stufen von Knaben-, Mädchen- und gemischten Schulen, eine Sammlung religiöser Lieder und Lieder für drei Kinder- oder Männerstimmen (in mehreren Auflagen), ein patriotisches Volksgesangbuch (Potsdam, 1854) und andere Sammelwerke ähnlicher Art folgten.

Löffel, s. Röhre.

Löffler, Richard, deutscher Pianist und Componist, geboren um 1830 zu Wien, lebt daselbst als Musiklehrer und hat sich durch einige seiner Salonstücke, besonders durch ein »Die Lauterbacherin« (op. 41) betiteltes einen weit verbreiteten Ruf in der Dilettantenwelt erworben.

Löfgroen, Anton, schwedischer Musikgelehrter, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts, war Berichterstatter der 1628 in Upsala herausgekommenen Zeitschrift »*De basso fundamentali*« und hat weiterhin mehrere musiktheoretische Schriften veröffentlicht.

Löhle, Franz Xaver, vorzüglicher deutscher Tenorsänger, auch Componist, geboren am 3. Decbr. 1792 zu Wiesensteig in Würtemberg, war der Sohn eines Chorregenten und Lehrers, der den Sohn schon früh zum Sänger heranbildete. Mit sechs Jahren bereits musste L. als Altist im Kirchenchor mitsingen und kam zwei Jahre später in das St. Moritzstift zu Augsburg. Neben dem gründlichen Schulunterricht, den er hier genoss, trieb er bei dem tüchtigen Witschka seine Gesangstudien weiter. In München absolvirte er das Gymnasium seit 1803, während er zugleich als Singknabe Aufnahme im Seminarium gefunden hatte, als Solo-Altist in der Hofkapelle mitsang und Knabenrollen in der Oper übernehmen musste, wo sich sein Geschmack durch Anhören ausgezeichneter italienischer Gesangkräfte sehr bildete. Auf einem Ferienbesuche 1807 hörte ihn in seiner Heimath zufällig sein Landesherr, der König von Würtemberg, und war von seiner herrlich entwickelten Contr'altstimme so entzückt, dass er für L.'s Fortkommen zu sorgen versprach. Sofort und bis 1809 musste derselbe beim Kapellmeister Danzi und hierauf beim Tenoristen J. B. Krebs in Stuttgart studiren und bald auch zweite und dritte Tenorparthien im Hoftheater übernehmen. Im J. 1812 sang er unter grossem Beifall den Joseph in Méhul's gleichnamiger Oper und seitdem fortgesetzt Hauptrollen. Als 1816 sein königlicher Wohlthäter starb, folgte er einem vortheilhaften Rufe an das Hoftheater zu Hannover, kehrte aber 1818 nach Stuttgart zurück, von wo aus er schon ein Jahr später unter glänzenden Bedingungen und mit Pensionsberechtigung für München gewonnen wurde. Von dort aus besuchte er als Gast die Opernbühnen von Wien (1820), Karlsruhe (1822 und 1823), Mannheim (1823 und 1824), Pesth (1826), Berlin (1828), Stuttgart (1830) u. s. w. und wurde überall wahrhaft gefeiert. Von 1828 bis 1834 dirigirte er auch den von ihm gestifteten Münchener Liederkranz und leitete, 1833 als Theatersänger pensionirt, bis zu seinem Tode, am 29. Jan. 1837, eine Centralsingschule, in welcher in drei Cursen jährlich über 120 Zöglinge unterrichtet wurden, welche Anstalt sich zu einem förmlichen Conservatorium ausbreitete und eine Reihe der tüchtigsten Künstler heranbildete. — Von L.'s Compositionen und sonstigen musikalischen Arbeiten sind zu nennen: deutsche Schul- und Kirchenlieder, 24 lateinische und deutsche Messen, vierstimmige Männer- und andere Chorgesänge verschiedener Art, sowie endlich eine »Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang nach Pestalozzi'schen Grundsätzen« (4 Bde., nebst einem Auszug für die Lernenden).

Löhlein, Georg Simon, bedeutender deutscher Tonkünstler und berühmter Verfasser von Violin- und Clavierschulen, geboren 1727 zu Neustadt an der Haide im Coburg'schen, war bereits ein tüchtiger Violin- und Clavierspieler, als er 1743 auf einer Reise nach Kopenhagen seiner Körperlänge wegen in Potsdam festgehalten und gewaltsam zum Grenadier gepresst wurde. Als solcher musste er die Feldzüge der preussischen Armee mitmachen, wurde in der Schlacht bei Collin unter den Todten gelassen, von den Kaiserlichen aber gerettet und in einem Hospitale von seinen Wunden geheilt. In seine Heimath entlassen, beschäftigte er sich wieder mit Musik und den Wissenschaften, studirte 1760 in Jena und machte sich zugleich als Harfenspieler sehr beliebt. In Folge dessen wurde er schon 1761 an Stelle des nach Weimar scheidenden Wolf zum Musikdirektor ernannt. Jedoch ging er schon zwei Jahre später nach Leipzig, gab daselbst Musikunterricht und trat bald darauf zur ersten Violine im grossen Concert, wo er zugleich Gelegenheit fand, sich als Claviervirtuose sehr beifällig hören zu lassen. Dadurch zu bedeutendem Rufe gelangt, errichtete er ein wöchentliches Liebhaberconcert, in welchem fast alle Instrumente von seinen Schülern besetzt waren, componirte zahlreiche Instrumentalwerke, als Quartette, Terzette, Sonaten und Concerte, stach dieselben auch selbst in Kupfer und reparirte alte Geigeninstrumente. Eine Operette, die er damals componirte, glückte zwar nicht, um so mehr Erfolg aber hatte er mit zwei grossen musikalischen Lehrbüchern, einer Clavierschule in zwei Theilen und einer Violinschule. Der erste oder theoretische Theil der Clavierschule erlebte von 1765 bis 1797 fünf verschiedene Auflagen, zuletzt in einer vermehrten Bearbeitung von Witthauer; die Violinschule (1774) brachte es bis zu drei Auflagen, die letzte davon 1797 von Reichardt besorgt und mit zwölf Balletstücken aus der Oper »Brenno« vermehrt. Im J. 1779 wurde L. als Kapellmeister nach Danzig berufen, wo er aber 1782 bereits klimatischen Einflüssen erlag. Obwohl auch als Componist zu seiner Zeit sehr angesehen, war sein Talent doch ein vorwiegend praktisches und besonders pädagogisches und sein Unterricht, der sich ausser auf Instrumentenspiel auch auf Contrapunkt erstreckte, war im wahren Sinne des Wortes gründlich und anregend zu nennen.

Löhner, Johann, beliebter deutscher Componist und guter Organist, geboren am 21. Decbr. 1645 zu Nürnberg, wurde, da er schon früh verwaist war, in seinem 15. Jahre von seinem Schwager, dem berühmten Wecker, erzogen und musikalisch unterrichtet, während der Rector Gresman ihn in den alten Sprachen ausbildete. Als er ein vorzüglicher Clavierspieler geworden war, trat er eine Reise nach Wien an, auf welcher er sich u. A. auch am Hofe zu Salzburg hören liess und vom Erzbischofe reich beschenkt wurde. Nach einigem Aufenthalte in Leipzig kehrte L. nach Nürnberg zurück, wo er zuerst an der Kirche Unserer lieben Frauen, dann an der zum heil. Geiste, endlich an St. Lorenz als Organist angestellt wurde. Wohlangesehen starb er am 2. April 1705 zu Nürnberg. Von seinen Werken waren besonders beliebt die Kirchen- und Tafelmusiken (1682), ferner die Hochzeitsmusiken (1697) und drei- bis achtstimmige Gesänge, welche im J. 1700 erschienen.

Löhner, Martin, vielleicht ein naher Verwandter des Vorigen, jedenfalls Zeitgenosse und Landsmann desselben, geboren am 15. Febr. 1636 zu Nürnberg, war in seiner Vaterstadt Brunnenmeister und hat bei Gelegenheit einer ihm aufgetragenen künstlichen Darstellung des Parnassus eine Wasserorgel daran angebracht, welche verschiedene Stücke spielte und als ausgezeichnetes Kunstwerk gepriesen wurde. L. selbst starb am 2. Octbr. 1707 zu Nürnberg.

Loeillet, Jean Baptiste, vortrefflicher niederländischer Flötenvirtuose, Clavierspieler und Componist, geboren in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Gent, begann schon früh sehr fleissig die noch wenig gebrauchte Querflöte zu üben und erlangte grosse Geschicklichkeit auf derselben. In Paris, wo er seit 1702 sich befand, veröffentlichte er mehrere Compositionen für sein Instrument. Seit 1705 bleibend in London, trat er in das Opernorchester

und gründete um 1710 in seinem Hause ein wöchentliches Liebhaberconcert. Dazu gab er gesuchten Unterricht, besonders im Clavierspiel, und erhielt seine Compositionen glänzend honorirt, so dass er bei seinem Tode, im J. 1728, ein Vermögen von 16,000 Pfd. Sterl. hinterlassen konnte. In Paris und London sind von ihm Clavierübungen, Sonaten für Flöte, Oboe, Violine, Flöten-Duette, Solos u. dergl. im Druck erschienen.

Loen, Johann Michael, gelehrter moralischer und politischer Schriftsteller, geboren am 21. Decbr. 1694 zu Frankfurt a. M., gestorben 1776 mit dem Titel eines preussischen Geheimraths, zeichnete sich durch Freimüthigkeit und tüchtige, vorurtheilslose Gesinnungen aus, die auch von Goethe hoch anerkannt wurden. Einige musikalische Schriften von ihm verdienen gleichfalls noch Beachtung.

Löschhorn, Albert, Professor der Musik, Componist und Lehrer des Pianofortespiels am königl. akademischen Institut für Kirchenmusik zu Berlin, geboren daselbst am 27. Juni 1819, zeigte schon frühzeitig Neigung und Talent zur Musik, so dass er nach dreijährigem Unterrichte mit dem neunten Jahre einige Claviersachen öffentlich spielen konnte. Auf seines Vaters Wunsch, der ein tüchtiger Musiker war, wählte L. denn auch die Tonkunst als Lebensberuf. Im J. 1837 ward Ludwig Berger sein Lehrer auf dem Pianoforte. Den Unterricht dieses ausgezeichneten und berühmten Lehrers konnte er nicht lange geniessen, da Berger im Febr. 1839 verstarb. Seine Clavierstudien setzte L. nun unter Leitung Rudolph Killitschgy's, eines der älteren und vorzüglichsten Schüler Berger's, am königl. Institut für Kirchenmusik fort. In der Theorie der Musik waren Ed. Grell und A. W. Bach seine Lehrer. Nach Killitschgy's Tode erhielt L. 1851 dessen Stelle als Lehrer des Clavierspiels am genannten Institute. Er ist gegenwärtig noch einer der gesuchtesten Lehrer des Clavierspiels in Berlin, der in früheren Jahren als Pianist ersten Ranges stets mit grossem Beifall concertirt hat. Sein Anschlag und sein Vortrag ist in Berger-Killitschgy'scher Weise sauber und edel, seine Technik glänzend. Im J. 1847 übernahm er es, mit den königl. Kammermusikern Adolph und Julius Stahlknecht Trio-Soiréen ins Leben zu rufen. Dieselben hatten, da die Spieler alle Richtungen ausgezeichnet zur Geltung brachten, einen grossen Zuhörerkreis, und 1853 concertirte dieses Trio auch in Russland mit bedeutendem Erfolge. Im J. 1858 erhielt L. den Titel Professor. Als Componist hat er bis jetzt gegen 140 instruktive Werke für Piano durch den Druck veröffentlicht und dadurch die Claviermusikliteratur mit musikalischem Bildungsstoff in erfreulicher Weise bereichert. Sowohl durch seine bei Peters in Leipzig erschienenen Etuden, wie durch seine 99 Etuden (op. 65, 66 und 67, bei Julius Weiss in Berlin herausgegeben) hat L. als Componist und Lehrer die Berechtigung sich erworben, zu denen gezählt zu werden, welche als ächte und praktische Musikpädagogen nicht nur die Lernenden die allgemeine Hechel einer mechanischen Fingerdressur und einer blossen technischen Fingerfertigkeit durchmachen lassen, sondern auch bei dem Unterrichte dafür Sorge tragen, dass der Geist und das Gemüth ebenso seine zweckdienliche Nahrung finde. Deshalb sind L.'s Etudenwerke aber auch an vielen Conservatorien und Musikinstituten des In- und Auslandes eingeführt worden. Th. R.

Lösel, Johann Georg, Componist, besonders von Oratorien, aus Böhmen gebürtig, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Prag als Kapellmeister des Fürsten von Löwenstein. Von 1724 bis 1745 wurden folgende seiner Oratorien in Prag öffentlich aufgeführt und machten von sich reden: »Die obsiegende Liebe über die Gerechtigkeit, mit welcher Jesus den durch die Sünde todten Menschen zum Leben aufgerichtet« u. s. w. (1724); »Das bittere Leiden Jesu« (1726) und »Das beweinte Grab des Heilands« (1745).

Lösener, J. G., vorzüglicher deutscher Orgel- und Clavierspieler und eifriger Förderer der Musik, geboren 1769 zu Salzwedel, war Organist an der St. Marienkirche daselbst und wurde später zum Conrector des Gymnasiums

dieser Stadt ernannt. Als solcher starb er am 5. Febr. 1829. Ausser dass er das Concertwesen Salzwedels unterstützte und hob, hat er auch Mehreres, besonders für die Kirchen- und Schulfestlichkeiten componirt.

Löthfarbe, bereitet aus rothem Bolus und Leim oder Kreide und Leim, ist unumgänglich nöthig, um die Pfeifen der Orgel sauber zu löthen. Rothe Farbe wird der weissen vorgezogen, einfach aus dem Grunde, weil sie bei der Löthung von der Metallmasse mehr absticht, als es weisse Farbe thun würde. Die also zusammengesetzte Farbe muss so dick sein, dass sie, mit dem Pinsel aufgestrichen, nicht weiterläuft. Ob zu der Farbe zu viel oder zu wenig Leim genommen worden, lässt sich durch folgende Probe feststellen. Man bestreicht ein Stück Metallplatte mit der Farbe und lässt die Farbe auf derselben trocknen. Lässt sich nach dieser Vorbereitung die Farbe mit dem Nagel abkratzen, oder platzt die Farbe beim Biegen der Metallplatte ab, so ist die Masse in der Mischung nicht getroffen. Durch Zusatz von flüssigem Leim oder durch in Wasser aufgelöste Farbe lässt sich dem einen oder dem anderen abhelfen. W.

Löthkolben ist ein 7 Centim. langes und 4 Centim. breites hammerförmiges, an einem Ende zugespitztes Stück Kupfer, welches wie ein Hammer an einem eisernen Stiele, der mit einem Holzgriffe versehen ist, befestigt ist. Dieser Kolben wird zum Löthen der Nähte der Zinnpfeifen der Orgel nöthig gebraucht. Bevor er aber zum Löthen verwandt wird und mit Zinn versehen werden soll, wird der untere Theil des Kolbens auf Kohlenfeuer gelegt und heiss gemacht — jedoch nicht bis zum Glühen —, alsdann vom Staub der Kohlen mit einem nassen Lappen gereinigt und nun mit dem Loth (s. d.) in Berührung gebracht. W.

Löthung der Zinnpfeifen der Orgel geschieht auf folgende Weise: Vor der Löthung werden die Ränder der Metallplatten, die zu einer Pfeife gehören, mit der als brauchbar befundenen Farbe zwei Mal bestrichen. Ist die Farbe trocken, so wird sie an der Kante 2 Millim. breit mit einem Schabeisen abgeschabt. Nachdem nun diese abgeriebene Kante mit Stearin oder Talg bestrichen worden und die heissen Löthkolben von dem Lothe Zinn genommen haben, so beginnt die Löthung. Dieselbe geschieht, indem das auf dem heissen Kolben flüssig gewordene Metall tropfenweise auf die Naht (s. d.) der zu löthenden Pfeife gebracht wird. Ist die Naht also gefüllt und geheftet, so fährt man, um dieselbe gleichmässig zu machen, noch einmal mit einem nicht zu heissen Kolben die ganze Naht entlang. W.

Löthwasser ist eine Masse, die zum Löthen der Zinkröhren, Conducten, resp. Zinksachen in der Orgel verwandt wird; sie besteht aus Salzsäure, die mit Zink reichlich gesättigt ist. W.

Löwe, Auguste, Componistin und vortreffliche Altsängerin, geboren um 1822 in Berlin, trat 1838 in die dortige Singakademie und sang bis 1847 in den Aufführungen derselben häufig und erfolgreich Soloparthien. Hierauf war sie eine Zierde des Stern'schen Gesangvereins, dem sie auch angehörte, nachdem sie sich mit einem Dr. Leo verheirathet hatte. Von ihrer Composition erschienen einige Hefte Lieder mit Pianofortebegleitung.

Löwe, Geschwister, eine durch ihre musikalischen Vorzüge berühmte Familie, bestand aus folgenden Gliedern: 1) Johann Heinrich L., Sohn des überaus beliebten Komikers Johann Karl L., für den u. A. Hiller eigens einige Parthien in seinen Operetten geschrieben hatte, wurde 1766 in Berlin geboren, bildete sich, besonders unter der Leitung des Concertmeisters Haack, auf der Violine, nebenbei auch auf dem Claviere tüchtig aus und liess sich 1785 als Violinist unter grossem Beifall zum ersten Male öffentlich hören. Er kam hierauf in die Dienste des Markgrafen von Schwedt, privatisirte später in Hamburg und wurde 1799 Concertmeister in dem von Dr. Schütte in Bremen errichteten Liebhaberconcerte. Man rühmte damals seine Sicherheit als Vorgeiger, seine Fertigkeit bei Ueberwindung grosser Schwierigkeiten im Concertspielen, seinen Vortrag im Quartett und seine Discretion beim Accompagniren.

Zum Musikdirektor in Bremen ernannt, verlor er während der französischen Invasion diese Stelle, und da auch die Stadt nach ihrer Befreiung ausser Stande war, für die Kunst oder für ihn selbst etwas zu thun, so zog er sich 1815 nach Bromberg zurück. In der Nähe dieser Stadt kaufte er eine Ziegelei, auf welcher er 1835 noch lebte. Seitdem fehlen die Nachrichten über ihn. Von seinen Compositionen erschienen von 1794 an: Violinconcerte op. 1 und 3; drei Sonaten für Clavier, Violine und Violoncello op. 2; Variationen für Violine, Violinduette, ein Fagottconcert u. s. w. Ungedruckt blieben: andere Concerte für verschiedene Instrumente, ein Notturno für achtstimmiges Orchester, Gesänge und Lieder. — 2) Friedrich August Leopold L., geboren 1767 in Schwedt, war ein angenehmer Tenorsänger, vortrefflicher Schauspieler und talentvoller Componist. Seine ersten Versuche als Opernsänger machte er bei der Tylli'schen Bühnengesellschaft in Braunschweig, bei der er als erster Tenorist auch blieb, da er sich sehr schnell zum Liebling des Publikums emporschwang. Zugleich drangen seine Lieder und Gesänge in die Kreise der Dilettanten, und 1797 liess er sogar seine Operette »Die Insel der Verführung« aufführen, welche vielen Beifall gewann und auch im Clavierauszuge gedruckt wurde. Später ging L. auf die Bühne in Bremen, für die er gleichfalls Mehreres componirte, was aber keine grössere Verbreitung fand. Seit 1810 in Lübeck, starb er daselbst 1816 als Direktor des dortigen Stadttheaters. — 3) Dorothea Friederike Amalie L., geboren 1778 zu Schwedt, wurde von ihrem Vater zur Bühnensängerin ausgebildet. Schon 1798 war sie erste Sängerin der Tylli'schen Schauspielertruppe und ein Liebling des Braunschweiger Publikums. Später sang sie auch mit vielem Beifall auf den Theatern zu Bremen und Hamburg. Seitdem sie sich von der Bühne zurückgezogen hatte, sind keine Nachrichten mehr über sie in die Oeffentlichkeit gedrungen.

Löwe, Johann Jacob, ein zu seiner Zeit ausgezeichneter Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, geboren um 1620 in Eisenach, bildete sich auf seinem Instrumente unter den ersten Künstlern Wiens, in der Composition aber in Italien aus. Um 1660 war er Kapellmeister am braunschweig'schen, später ebenso am herzogl. zeitz'schen Hofe. In Zeitz scheint er um 1675 gestorben zu sein. Von seinen gedruckten Werken blieben erhalten: »Sinfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten und Sarabanden mit drei oder fünf Instrumenten« (Bremen, 1657); »12 neue geistliche Concerten mit 1, 2, 3 Stimmen zu singen und zwei Violinen, nebst der Grundstimme für die Orgel« (Wolfenbüttel, 1660); »*Canones* 1, 2, 3, 4 bis 8 stimmig, theils für Instrumente und theils für Sänger, theils leicht und theils schwer« (1664).

Löwe, (Johann) Karl (Gottfried), berühmter deutscher Vocal-, besonders Balladen- und Oratoriencomponist, wurde am 30. Novbr. 1796 zu Löbejün im Halle'schen Saalkreise geboren. Von seinem Vater, dem dortigen Cantor und Lehrer, Andreas L., erhielt er den ersten wissenschaftlichen und musikalischen Unterricht. Sehr bald spielte er Clavier und Orgel und sang mit schöner, frischer Sopranstimme vom Blatt weg. Nach einer meist in Wald und Flur verlebten ersten Jugend wurde L. auf die Stadtschule nach Köthen, und drei Jahre später, nachdem er dort die erste Klasse erreicht hatte, auf das Gymnasium der Francke'schen Stiftungen in Halle gebracht. Von seinem Vater zugleich dem Universitäts-Musikdirektor Türk vorgeführt, der das musikalische Leben der Saalestadt mit kundiger Hand leitete, bestand er eine schwere Singeprobe zu völliger Zufriedenheit des gelehrten Meisters, der ihn den Stadtsingeschülern zutheilte, die nicht blos auf der Strasse und in den Kirchen, sondern auch in seinen Concerten mitwirken mussten und dafür freien Schulbesuch, freie Wohnung und Kost, sowie manche pecuniäre Vergünstigung hatten. L.'s Sängerruf drang damals auch bis zu den Ohren des Königs Hieronymus Napoleon von Westphalen, welcher öfter in Halle residirte, und dieser bewilligte dem jungen L. ein Jahresstipendium, mit dessen Hülfe er von 1811 bis 1813 täglichen musiktheoretischen Unterricht bei Türk nehmen konnte. Im Interesse

dieses Studiums verliess er zugleich das Gymnasium. Türk's Tod und des Königs Sturz trafen ihn unter diesen Umständen sehr hart, und da auch seine Gesundheit durch anhaltendes Singen sehr geschwächt war, so entschloss er sich, wieder die unterbrochenen Gymnasialstudien aufzunehmen, die er so eifrig betrieb, dass er schon im J. 1817 als Theologe die Halle'sche Universität beziehen konnte. Daneben gab er fleissig Musikunterricht, nahm an den Uebungen der Musikvereine, besonders der von Maass und Friedr. Naue geleiteten Singakademie Theil und richtete bei dem Bataillon, in dem er als Student sein Freiwilligen-Jahr abdienen musste, einen Sängerchor ein, mit dem er sich die Gunst seiner militärischen Vorgesetzten erwarb.

Bald durfte L. auch seine Probepredigten in Halle'schen Kirchen halten und fing mit besonderer Vorliebe an, Balladen zu componiren. Mit den ersten derselben, »Treuröschen«, Wallhaide« und »Erlkönig«, die er selbst mit angenehmer, gebildeter Tenorstimme vielfach vortrug, ersang er sich auch das Herz seiner nachmaligen Gattin, der talentvollen und hochintelligenten Julie von Jacob. Als diese im Winter 1819 und 1820 in Dresden verweilte, folgte ihr L., lernte dort C. M. v. Weber kennen und erwarb sich die Freundschaft des Meisters. Im letzteren Jahre machte er auch einen sommerlichen Ausflug nach Weimar und fand bei Hummel und Goethe die wohlwollendste Aufnahme. Bald darauf, Ende 1820, folgte er, nicht ohne inneren Kampf der theologischen Laufbahn entsagend, einem Rufe nach Stettin als Cantor an St. Jacob und Musiklehrer am Gymnasium. Seine ausgezeichneten Leistungen in dem neuen Wirkungskreise hatten bereits im nächsten Jahre seine Beförderung zum Musikdirektor an derselben Kirche, am Gymnasium und am Schullehrer-Seminar mit Gehalts-Verdoppelung zur Folge. In dieser Stellung, die er trotz mancher Aufforderung niemals verlassen hat, wirkte er mit grosser Energie auf die Verbesserung des städtischen Musikwesens hin, vorzüglich durch die Begründung eines Gesangvereins, mit welchem er vorzügliche Aufführungen veranstaltete, machte sich durch Bildung tüchtiger Schüler im Seminar um die ganze Provinz Pommern sehr verdient und begann in ununterbrochener Reihe seine grösseren und kleineren Schöpfungen auf dem Gebiete der Vocal- und Claviermusik herauszugeben, die seinen Componistennamen zu einem hochgeachteten machten. Seine zärtlich geliebte Gattin, geborene Julie von Jacob, verlor er allzufrüh, im J. 1823; ein dauernderes Glück lächelte ihm an der Seite seiner zweiten Ehefrau, der als Malerin und Sängerin bekannten Auguste Lange aus Königsberg. Sein stilles segensreiches Wirken in Stettin ward durch zahlreiche Auszeichnungen belohnt; namentlich erfreute er sich der besonderen Gunst des Königs Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV., welcher letztere sich häufig L.'s Balladen und Lieder von ihm selbst vorsingen liess. Berlin besuchte L. in Folge dessen sehr häufig, machte aber auch Reisen nach den bedeutendsten nord- und süddeutschen Städten und 1847 sogar nach London, 1851 nach Dänemark, Schweden und Norwegen, 1857 nach Paris. Seit 1864 bedenklich kränkelnd, hatte er in Kiel vorläufige Heilung und Stärkung gefunden, und nach dieser Stadt zog er sich auch mit seiner Familie zurück, als ihm 1866 nach einem Schlaganfalle, der ihn traf, der Stettiner Magistrat wenig rücksichtsvoll seine Dienstentlassung übersandte. In stillem Frieden, nicht freudelos, wenn auch oft schmerzlich bewegt, verflossen daselbst L.'s letzte Tage, bis ihn am 20. April 1869 ein zweitägiger Schlummer ins Jenseits hinüberführte. Sein Körper ruht nahe dem unendlichen Meere, sein Herz aber, seinem Lieblingswunsche gemäss, bei der Orgel in der St. Jacobikirche zu Stettin.

L. war einer der fruchtbarsten Componisten der neuesten Zeit, dessen meist auf das Grosse gerichtete compositorische Thätigkeit bis in die letzten Jahre seines langen Lebens reicht. Mit Opuszahl erschienen sind von ihm 145 Werke (die meisten mehrere Nummern enthaltend), zum grössten Theil aus Balladen, Legenden und überhaupt einstimmigen Gesängen bestehend, neben

denen sich jedoch auch befinden: mehrstimmige weltliche und geistliche Vocalwerke (Duette, Motetten, Psalme für Männerstimmen, Gesänge für gemischten Chor u. s. w.), Pianofortesachen (Biblische Bilder, Zigeuner-, Frühlingssonate, Alpenfantasie, andere Sonaten zu zwei und vier Händen u. s. w.), Streichquartette, ein Claviertrio, die Oper »Die drei Wünsche« und die Oratorien »Die Zerstörung von Jerusalem«, »Die Siebenschläfer«, »Gutenberg«, »Johann Huss«, »Die Festzeiten«, »Die eherne Schlange«, »Die Apostel von Philippi«, »Die Heilung des Blindgeborenen«, »Die Auferweckung des Lazarus« (die vier letzteren gehören zu der stark angefochtenen Gattung der reinen Vocaloratorien). Von L.'s ungedruckten Compositionen sind besonders zu nennen: Die Oratorien »Palestrina« (1841), »Hiob« (1848), »Polus von Atella«, »Der Meister von Avis«, »Das Sühnopfer des neuen Bundes«, »Johannes der Täufer«, »Das hohe Lied Salomonis«, »Der Segen von Assisi« (unvollendet); die Opern »Rudolph, der deutsche Herr« (1825), »Malekadhel« (1832), »Emmy«, »Neckereien«, von denen die eine und andere in Berlin und Weimar, aber ohne Erfolg, aufgeführt wurde; ferner mehrere Jahrgänge Festcantaten, sowie endlich zwei Sinfonien, zwei Clavierconcerte, Clavierduos u. s. w. Sonst hat L. noch eine »Gesanglehre, theoretisch und praktisch für Gymnasien« u. s. w. (Stettin, 1826; 3. Aufl. 1834); »Musikalischer Gottesdienst; methodische Anweisung zum Kirchengesange und Orgelspiel« u. s. w. (Stettin, 1851, in 4 Aufl.); »Commentar zum zweiten Theile des Goethe'schen ‚Faust'« (Berlin, 1834) herausgegeben und verschiedene Artikel in musikalische Zeitschriften geliefert. — Als Gesangscomponist nimmt L. eine der bedeutendsten Stellen der Neuzeit ein. In der Composition von Balladen insbesondere steht er einzig und unübertroffen noch immer da; die meisten derselben, sowie auch manche seiner Lieder sind ungemein weit verbreitet, ja fast volksthümlich geworden und werden seinen Namen wahrscheinlich am längsten erhalten. Aber auch in anderen Gattungen sprach sich sein vielseitiger Genius in oft neuen, eigenthümlichen, grossentheils durchaus zweckmässigen Formen und in voller Wahrheit und Treue musikalisch aus. L. wird auch in dieser Beziehung immer bemerkenswerth bleiben, zumal da trotz seines hervorragend lyrisch-musikalischen Talentes der moderne Subjektivismus nie die classisch-objektive Kraft seines Dichtervermögens überwucherte. Vgl. »Dr. Karl L.'s Selbstbiographie. Für die Oeffentlichkeit bearbeitet von C. H. Bitter« (Berlin, 1870).

Löwe, (Johanne) Sophie, ausgezeichnete und berühmte deutsche Bühnensängerin, geboren 1815 zu Oldenburg, war eine Tochter des Schauspielers Ferd. L., eines Sohnes des weiter oben genannten Fr. Aug. Leop. L. Mit ihrem Vater zog sie früh nach Mannheim und später nach Frankfurt a. M., wo sie den ersten Unterricht im Clavierspiel und Gesang erhielt. Als ihre Tante Julie L. in Frankfurt gastirte, fasste Sophie, die bedeutenden Leistungen derselben bewundernd, den Entschluss, ebenfalls die dramatische Laufbahn einzuschlagen. Die Tante nahm sie darauf hin mit nach Wien, unterrichtete sie selbst und liess sie im Gesang durch Ciccimara weiter ausbilden. Den ersten öffentlichen Versuch als Sängerin machte sie in einem Concerte und zwar so erfolgreich, dass ihr die Direktion des Hofoperntheathers am Kärnthnerthor sofort ein Engagement antrug. In Folge dessen debutirte sie im Juni 1832 zum ersten Male auf der Bühne in der Oper »Die Macht der kindlichen Liebe« von Donizetti. Das Feuer und die Wahrheit der Auffassung, welche sie in dieser ersten und in den folgenden Rollen entwickelte, nahmen allgemein für sie ein. Im J. 1836 unternahm sie ihre erste Kunstreise, die nach Berlin ging, wo sie mit einem Gastrollencyclus, den sie als Isabella in Meyerbeer's »Robert der Teufel« begann, so ausserordentliches Aufsehen machte, dass sie engagirt ward, worauf sie am 28. April 1837 als Amina in Bellini's »Nachtwandlerin« debutirte. Schon 1838 wurde sie zur königl. Kammersängerin ernannt, forderte und erhielt jedoch später ihren Abschied, da ihr ein Gesuch um lebenslängliche Anstellung abschläglich beschieden worden war. Nachdem

sie vorher schon in Hannover, Hamburg und an anderen bedeutenden deutschen Bühnen gastirt hatte, begab sie sich jetzt über London und Paris, wo sie auftrat, nach Italien. Erst 1845 gastirte sie wieder in Berlin, wo sie jedoch nach einer Jenny Lind nur mässigen Beifall fand. Im J. 1848 verheirathete sie sich mit dem Fürsten Friedrich von Liechtenstein und entsagte gänzlich der Bühne. Sie besass neben einer angenehmen äusseren Persönlichkeit eine Stimme von bedeutendem Umfange, die sich vorzugsweise zu italienischen Gesangparthien, welche eine brillante Coloratur erforderten, eignete; auch war ihr Spiel in graziösen und schelmischen Rollen sehr gefeiert. Doch auch in den ernsten Styl wusste sie sich vortrefflich zu finden und war eine ausgezeichnete Jessonda, Donna Elvira und Donna Anna, Norma und Lucrezia Borgia. In Berlin trat sie auch zuweilen in Soloparthien von Oratorien auf, so 1837 in der »Schöpfung« und im »Paulus«, 1838 im »Weltgericht« und 1839 im »Absalon«, fand jedoch nur in dem zuerst genannten geistlichen Werke vollen und uneingeschränkten Beifall. Sie starb am 29. Novbr. 1866 in Pest.

Löwen, Johann Friedrich, deutscher Dichter, Theater- und Musikkenner, geboren 1729 zu Klausthal, studirte die Rechte, war eine Zeit lang Sekretär in Schwerin, 1766 und 1767 bei den vergeblichen Versuchen, die Hamburger Bühne zu heben, eifrig betheiligt und starb am 23. Decbr. 1771 als Registrator in Rostock. Sein anerkennungswerthes Interesse für Hebung des Theaters hat er auch durch theoretische Schriften bethätigt, die mancherlei musikalisch Bemerkenswerthes gleichfalls enthalten. Seine »Schriften« überhaupt erschienen gesammelt in vier Bänden (Hamburg, 1765—1766).

Löwenskjold, Hermann **von,** talentvoller dänischer Componist, geboren um 1818 zu Kopenhagen, war von 1839 bis 1866, wo er sich kränkelnd und verstimmt über die verhältnissmässig geringen Erfolge seines thätigen Lebens von aller öffentlichen Wirksamkeit zurückzog, Organist an der Hofkirche seiner Vaterstadt. Er hat sich besonders als dramatischer Componist in seinem Vaterlande ausgezeichnet, und seine Opern, »Die Feuertaufe« und »Turandot«, sind weiterer Beachtung wohl werth. Auch Clavierstücke haben seinen Namen vortheilhaft bekannt gemacht und weisen eine lebhafte Phantasie und guten Satz auf. L. starb am 5. Decbr. 1870 zu Kopenhagen.

Löwenstern, Matthäus Apelles **von,** begabter deutscher Vocalcomponist und Dichter geistlicher Lieder, geboren am 20. April 1594 zu Neustadt in Oberschlesien, war der Sohn eines Sattlers, der Löwe hiess. Nachdem er die Schule seiner Vaterstadt absolvirt hatte, bezog er die Universität zu Frankfurt a. O. Hierauf wurde er nacheinander Schulcollege zu Neustadt und Leobschütz, wo er auch die Kirchenmusiken zu dirigiren hatte. Aus dieser beschränkten Sphäre trieb ihn der Sturm des 30jährigen Krieges sehr zu seinem Vortheil nach Niederschlesien. Zunächst zog ihn der Herzog Heinrich von Oels, ein grosser Musikfreund, an seinen Hof und ernannte ihn zum Musikdirektor, 1625 zugleich zu seinem Rentmeister, 1626 zum Präses der fürstl. Schule zu Bernstadt und 1630 zu seinem Rath und Sekretär. Im J. 1631 befand er sich als Kammerdirektor am Hofe des deutschen Kaisers Ferdinand II., dessen Nachfolger ihn in den Adelstand erhob, worauf er als Staatsrath wieder beim Herzog von Oels und zwar in den glücklichsten äusseren Verhältnissen lebte, die auch unter dem neuen Herzog Karl Friedrich sich nicht veränderten. L. war besonders von den Dichtern seiner Zeit gefeiert, denn er gründete und förderte in wahrhaft trauriger Zeit Schulen und Wohlthätigkeitsanstalten, unterstützte seine zahlreichen armen Verwandten und beschützte in liberalster Weise Gelehrte und Künstler, so dass man ihn »*Patronus artium et literarum literorumque*« nannte. In der letzten Zeit seines Lebens von Gicht und der Steinkrankheit furchtbar gepeinigt, starb er am 3. April 1648. In seinen zahlreichen im Druck erschienenen Liedern spricht sich ein allem Prunk fernstehendes einfaches Gemüth aus, in seiner Musik dazu herrscht ein bewegter Rhythmus vor. Eine bedeutende Sammlung seiner geistlichen Lieder erschien

unter dem Titel »Symbola oder Gedenksprüche Ihrer Fürstl. Gnaden Herrn Carl Friedrich, Herzog zu Münsterberg u. s. w., zusammt noch etlicher geistlicher Oden«. Dreissig ein- bis neunstimmige geistliche Gesänge bilden den Inhalt, die auch der Breslauer »vollständigen Kirchen- und Hausmusik« beigefügt sind. Ausgezeichnet darunter sind besonders die drei Choräle »*Jesu, meum solatium*«, »Nun preiset Alle Gottes Barmherzigkeit« und »Wenn ich in Angst und Noth«, während ein vierter »Mein' Augen schliess' ich jetzt« (*g g d g a h*) noch jetzt häufig in den evangelischen Kirchen Norddeutschlands, besonders Schlesiens, gesungen wird.

Logi, s. Losi.

Logier, Johann Bernhard, bekannt durch seine Lehrmethode der Musik, wurde in einer französischen Refugiéfamilie am 9. Febr. 1777 zu Kassel geboren. Sein Grossvater war Cantor und Organist zu Kaiserslautern gewesen, und sein Vater gehörte der kurfürstl. Kapelle zu Kassel als tüchtiger Violinist an, bis bei Verkleinerung dieses Instituts er als Ausländer entlassen wurde, worauf er eine Stelle als Concertmeister in den Forkel'schen akademischen Concerten annahm, die er bis zu seinem Tode inne hatte. Von diesem wurde der junge L. in den Anfangsgründen des Clavierspiels und der Composition unterrichtet, wandte aber seine Vorliebe der Flöte zu, auf welchem Instrumente er unter Anleitung Weidner's so bedeutende Fortschritte machte, dass er sich mit zehn Jahren öffentlich hören lassen konnte. Nach seiner Eltern bald darauf erfolgtem Tode wollte ihn sein Vormund von der Musik ab-, einer anderen Bestimmung zuführen, allein L. entfloh aus Göttingen zu seinem Oheim nach Marburg und wurde von einem Engländer, der ihn in einem Concerte hörte, 1805 mit nach England genommen und von diesem mehrere Jahre hindurch gleich einem Sohne behandelt. Hier bildete er sich unter dem Baron Griffe vollends auf der Flöte, vorzüglich aber auch auf dem Claviere aus. Etwa 1808 wurde er in dem Musikcorps des Regiments des Marquis von Abercorn im nördlichen Irland angestellt, für welches er Mehreres componirte. Nebenbei beschäftigte er sich mit Musikunterricht, was ihn auf die Vereinfachung und Regelung führte, die seinem später öffentlich von ihm entwickelten Systeme zu Grunde liegt. Nach beendigtem Kriege wurde sein Regiment entlassen, und L. nahm die sich ihm darbietende Organistenstelle an der Kirche zu Westport, ebenfalls in Irland, an. Bei dem Unterrichte seiner damals siebenjährigen Tochter, deren unfügsame Hände allen seinen Bemühungen zu trotzen schienen, kam er auf die Erfindung des Chiroplast (s. d.), der so wesentliche Dienste leistete, dass nach sechs Monaten die Tochter den Vater an der Orgel vertreten konnte. L. liess sich nun in Dublin nieder, um sein Lehrsystem öffentlich einzuführen, wozu er durch Vorlesungen und durch ein Patent auf seinen Chiroplast bereits vorgewirkt hatte. Er nahm eine Anzahl Schüler an, die noch gar keinen Musikunterricht genossen hatten, und stellte nach drei Monaten eine öffentliche Prüfung mit ihnen an, welche so gut ausfiel, dass von nah und fern sich Lehrer bei ihm einfanden, sein System kennen zu lernen, nach welchem alsbald in Liverpool, Manchester, Glasgow und 1816 auch in London durch Sam. Webbe, der sich nebst Friedr. Kalkbrenner mit L. vereinigte, Akademien eingerichtet und in Thätigkeit gebracht wurden.

Alle diese Erfolge wurden aber nicht ohne heftige Kämpfe gewonnen. Im J. 1821 sandte die preussische Regierung den Dr. Franz Stöpel nach London, um L.'s System kennen zu lernen, und ein Jahr später folgte L. selbst einer ehrenvollen Einladung nach Berlin, errichtete hier ebenfalls eine Akademie und erhielt den Auftrag, eine Anzahl Lehrer in seinem Systeme zu unterrichten, um dasselbe in dem preussischen Staate zu verbreiten. L. blieb volle drei Jahre in Berlin, worauf er für immer nach dem englischen Inselreiche zurückkehrte, zuerst in London und dann wieder in Dublin lebte, wo er auch 1846 gestorben ist. In Berlin aber sind in den 1820er Jahren viele Unterrichtsanstalten nach seinem Systeme errichtet worden. — L.'s Lehrmethode ging

hauptsächlich dahin, mehrere Schüler gleichzeitig im Clavierspiel zu unterrichten, womit zugleich von vornherein Harmonielehre verbunden wurde. Wie nun für jenes im Chiroplast, so hatte er für letztere in einem gewissen schematischen Verfahren entsprechende ähnliche mechanische Unterstützungsmittel gefunden. Dass diese Mittel vorzugsweise für die Elementar- und mechanische Bildung von Werth seien, bei einseitiger Anwendung aber mehr Dressur als wahre Bildung zuwege zu bringen vermögen, darf man vom heutigen Bildungsstandpunkte aus als gewiss annehmen; ebenso gewiss aber ist, dass durch dieselben die mechanische Ausbildung erleichtert und abgekürzt, und Zeit und Mühe für die höhere Ausbildung gespart wird, weshalb denn auch manche der Grundzüge des L.'schen Systems in die modernen Musikinstitute übergingen. Jedenfalls aber bleibt L., den man jetzt kaum noch nennt, das Verdienst, zur Förderung der Methodik durch Vereinfachung und systematische Planmässigkeit einen ganz bedeutenden Anstoss gegeben zu haben. Seine anfangs geheim gehaltene Lehrart hat er in dem »System der Musikwissenschaft« (Berlin, 1827) niedergelegt. Ausführlicheres von anderer Seite aus findet man in den Schriften darüber von E. F. J. Girschner, A. F. B. Kollmann, C. F. Müller, F. Stöpel, K. G. Wehner, in der Berliner musikalischen Zeitung (1825 No. 4, 6 und 8) von Karl Löwe, in Schilling's Lexikon u. s. w. L. selbst gab noch im Interesse seines Systems in Berlin heraus: Lectionen und Uebungen für Pianoforte, sowie »Theoretisch-praktische Studien, Werke classischer Componisten, welche mittelst der untergelegten Grund- und umgekehrten Bässe zergliedert werden und durchaus mit Fingersetzung bezeichnet sind« u. s. w. und endlich »Lehrbuch der musikalischen Composition, Auszug aus dem System für Schulen« (Berlin, 1827). Zu bemerken ist schliesslich noch, dass an Compositionen von L. im Druck erschienen sind: ein Clavierconcert, mehrere Sonaten (Trios) für Pianoforte, Flöte und Violoncello, Sonaten für Clavier allein, mit Flöte und vierhändig, Variationen, Märsche und andere Stücke für Militärmusik u. s. w.

Logik (aus dem Griech.) heisst der Wortbedeutung nach eine Lehre vom Denken, daher auch der deutsche Ausdruck Denklehre. Die Veranlassung, die L. als einen besonderen Theil der Philosophie auszubilden, lag in dem Bedürfniss, sich über die Zulässigkeit, Richtigkeit und Nothwendigkeit der Begriffs- und Gedankenverknüpfungen, in welchen sich die Erkenntniss darstellt, Rechenschaft zu geben. Bei den ältesten griechischen Philosophen finden sich bereits die ersten Anfänge derselben. Mit wissenschaftlichem Ernste behandelten die Frage nach der Gesetzmässigkeit eines begriffsmässigen Denkens Sokrates und Platon. Der eigentliche Begründer der L. indessen ist Aristoteles, indem er zuerst dieselbe als ein abgesondertes Ganze aufstellte. Obgleich dieser die Formen der Gedankenverknüpfung in genauer Beziehung auf das Erkennen untersuchte, so behandelte er die L. faktisch als eine Wissenschaft von den formellen Gesetzen des Denkens und nannte diese Untersuchung Analyse. Warum die L., also die richtige Gedankenentwickelung und Gedankenverknüpfung, nicht nur für die Philosophie, sondern auch für die Kunst, insbesondere die Musik, eine grosse Bedeutung hat, ist ohne Weiteres einzusehen. Dennoch ist sie auf dem Gebiete der Musik bis jetzt noch nicht so weit ausgebildet worden, dass sie für eine genügende Methodenlehre des künstlerisch-wissenschaftlichen Denkens gelten kann.

Logroscino, Nicolò, fruchtbarer italienischer Operncomponist, geboren um 1700 zu Neapel, war bis zum Erscheinen Piccini's unbestritten der Erste im Fache der *Opera buffa.* Piccini's Auftreten veranlasste ihn 1747, von Neapel nach Palermo überzusiedeln, wo er Lehrer am *Conservatorio dei figliuoli dispersi* wurde und treffliche Schüler bildete. Wieder nach Neapel zurückgekehrt, starb er 1763 daselbst. Von seinen vielen Opern sind zu nennen: »*Il governatore*«, »*Il vecchio marito*«, »*Tanto bene, tanto male*« und die grosse Oper »*Giunio Bruto*«.

Lohelius, s. Oelschlegel.

Lohenstein, Kaspar Daniel **von,** eines der Häupter der zweiten schle-

sischen Dichterschule, geboren am 25. Jan. 1635 zu Nimptsch im Fürstenthum Brieg, studirte nach Besuch des Gymnasiums in Breslau zu Leipzig und Tübingen die Rechte und machte dann grosse Reisen. Im J. 1666 wurde er würtembergisch-ölsnischer Regierungsrath und später kaiserl. Rath und erster Syndicus in Breslau, wo er am 28. April 1683 starb. Von seinen prosaischen Schriften erregte der colossal umfangreiche, schwülstige und durch vielseitige Gelehrsamkeit aufgeblähte Heldenroman »Arminius und Thusnelda« ein beinahe unerhörtes Aufsehen (2 Bde., Leipzig, 1689; umgeänderte Ausg., 4 Bde., Leipzig, 1731). In demselben wird in der steifen, pedantischen Art der Zeit u. A. auch weitläufig die Macht der Musik geschildert.

Lohet, Simon, Hoforganist zu Stuttgart um 1600, scheint sich auch als Componist ausgezeichnet zu haben. Wenigstens sind 24 Fugen von ihm an Joh. Woltz's »*Tabulatura music. organ.*« (1617) angehängt.

Lohmann, Peter, hochbegabter Dichter von Gesang- und historischen Dramen, geboren am 24. April 1833 zu Schwelm in Westphalen, wählte, da ihn sein vorwiegendes Phantasieleben von den rationellen akademischen und humanistischen Studien fern hielt, den Buchhandel als Mittelweg zwischen rein praktischem Geschäftsbetrieb und anhaltender Geistesthätigkeit. Dabei beschäftigte er sich in seinen Mussestunden eingehend und mit leidenschaftlicher Vorliebe mit Musik, besonders als er in Hannover conditionirte, wo sein Talent überhaupt die mächtigste Anregung fand, so dass er innerhalb zweier Jahre an zehn Dramen verfasste. Im J. 1856 entsagte er dem Buchhandel, siedelte nach Leipzig über und wurde zunächst in der Redaktion der »Illustrirten Zeitung« angestellt. Drei Jahre später betheiligte er sich an der Redaktion der von Brendel und Pohl herausgegebenen »Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft« und wirkte gleichzeitig als Mitredakteur der »Neuen Zeitschrift für Musik« feurig im Sinne der sogenannten neudeutschen Schule. Jedoch fand er als gerade und ehrliche Künstlernatur mehr und mehr an den Ueberschreitungen der Parthei, an den Unschicklichkeiten und Lächerlichkeiten, am persönlichen Gebahren ihrer Häupter Widerwillen und Ueberdruss. Er zog sich daher, nachdem er noch eine gediegene Abhandlung »Ueber Rob. Schumann's Faustmusik« (Leipzig, 1860) veröffentlicht hatte, zurück und suchte seine selbstständigen Ansichten in einer Schrift »Ueber die dramatische Dichtung mit Musik« (Leipzig, 1861; 2. Aufl. 1864), sowie durch eine Reihe musikalischer Dramen zu begründen. Seine hierher gehörigen Werke sind: »Drei Operndichtungen« (»Die Rose von Libanon« in drei Aufzügen; »Die Brüder« in drei Aufzügen; »Durch Dunkel zum Licht« in drei Aufzügen; Leipzig, 1861); »Valmoda« in drei Aufzügen (Ebendas. 1862); »Frithjof« in drei Aufzügen (Ebendas. 1863) und »Irene« in einem Aufzug (Ebendas. 1865). Diese gehören in ihrem Fache unstreitig zu dem Besten, was die neuere Literatur hervorgebracht hat. Sie haben meist einen gediegenen Inhalt, die Handlung ist interessant und die Sprache schön, wohllautend und bietet sich der musikalischen Behandlung von selbst dar. Viele junge Musiktalente, wie Jos. Huber, Karl Götze, A. W. Dreszer, Wilh. Freudenberg, David Popper u. s. w., unternahmen daher die Composition derselben, und es ist nur zu bedauern, dass gleichwohl keines derselben in die rechten Hände gekommen zu sein scheint, da eine ebenbürtige musikalische Behandlung zündende Wirkungen hätte ausüben müssen. Die dramatischen Werke L.'s, der seit einer Reihe von Jahren auch an der Redaktion des »Illustrirten Kalenders« erfolgreich thätig ist, erschienen in vier Bänden 1875 in zweiter, vermehrter Auflage.

Lohr, Michael, deutscher Tonkünstler, geboren zu Ende des 16. Jahrhunderts zu Marienburg, war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Cantor zu Dresden und gab heraus: »Newe Teutsche und Lateinische Kirchen-Gesänge und Concerten in funfzehn sieben- und achtstimmigen Motetten« (1. Theil, Dresden, 1637). Weiteres über ihn ist nicht mehr bekannt geblieben.

Lokkenburg, Johann, deutscher Contrapunktist des 16. Jahrhunderts,

von dessen Arbeit Walther eine im Druck erschienene fünfstimmige Messe erwähnt und von dem sich ausserdem noch zwei Messen in der Bibliothek zu München befinden.

Lokrisch nannten die Musiker des classischen Alterthums mitunter auch die hypodorische und mixolydische (s. d.) Tonart, wohl deswegen, weil diese Tonarten vorwiegend in Lokris, den beiden getrennten Landschaften im eigentlichen Hellas oder Mittelgriechenland (am Korinthischen Meerbusen und am Euböischen Meere), in Gebrauch waren.

Lolichmion war eine Art Gymnasium in nächster Nähe der Stadt Olympia (s. d.), in welchem die musikalischen und poetischen Wettstreite der altgriechischen Künstler abgehalten wurden.

Lolli oder **Lolly,** Antonio, berühmter Violinist, soll zu Bergamo im J. 1728, nach den Angaben seines Schülers Woldemar erst im J. 1733 geboren sein. Ein Biograph des Meisters in der »Allgem. musikal. Zeitung« (Leipzig, 1799) behauptet, er sei 1740 in Venedig geboren worden. Ueber seinen Bildungsgang weiss man nichts. Im J. 1762 trat er in die Dienste des Herzogs von Würtemberg und traf in Stuttgart mit Nardini zusammen, der ihm überlegen war und ihn dadurch veranlasst haben soll, ein Jahr Urlaub zu nehmen, um ernstere Studien zu machen. Nach einem elfjährigen Aufenthalte in Stuttgart ging L. gegen Ende des Jahres 1773 nach Petersburg, wo er die Gunst Katharina's II. in so hohem Grade erwarb, dass sie ihm einen Violinbogen mit folgender eigenhändigen Widmung verehrt haben soll: »*Archet fait par Cathérine II. pour l'incomparable Lolli*«. Trotz des glänzenden Erfolges in Petersburg erbat er sich zur Herstellung seiner angegriffenen Gesundheit 1778 Urlaub und verliess Russland, um nie wieder dahin zurückzukehren. Im J. 1779 erschien er in Paris und trat im *Concert spirituel* mit grossem Erfolg auf, trotzdem die Kenner fanden, sein Spiel sei ungleich und zu sehr auf den Effekt zugespitzt. Von Paris ging L. nach Spanien, wo er in Madrid vom Prinzen von Asturien eine goldene Dose mit 350 Ducaten und vom Theaterunternehmer jeden Abend für ein Concert und zwei Solos 2000 Realen erhielt. Anfang des Jahres 1785 traf er in London ein. Dort brachten ihm seine »bizarren« Compositionen und sein Spiel trotz aller Vorzüge die Bezeichnung eines »Narren« ein (vgl. Burney IV.). Nachdem er noch eines Abends in einem Oratorium gespielt hatte, verschwand er plötzlich, um in Italien aufzutauchen und dort zu concertiren. Im J. 1791 war er mit seinem Sohne in Berlin, von wo er nach Kopenhagen ging; 1793 trat er in Palermo, 1794 in Wien und 1796 in Neapel auf, wo ihn Romberg hörte und in seinem Spiel nur den Schatten von ehemals fand. Im J. 1802 starb er nach langwieriger Krankheit in Sicilien und wurde nach der Angabe des Abbé Bertini feierlich in der Capuzinerkirche bei Palermo beigesetzt. Dittersdorf schildert L. als schön gewachsenen, vollkommenen Weltmann und feinen, artigen und jovialen Gesellschafter. — Der Meister hat seiner Zeit durch ein ausserordentlich virtuoses Spiel viel Aufsehen erregt und bezeichnet eigentlich in dieser Beziehung den Uebergang von der streng classischen Schule (Corelli und Tartini) zu der neueren virtuosen Richtung. L. soll grosse technische Schwierigkeiten namentlich mit der linken Hand bewältigt haben. Man nannte ihn »den musikalischen Luftspringer«, der Höhen auf seiner Geige erkletterte, wie vor ihm kein Virtuose. Seine zahlreichen Beurtheiler, worunter Burney, Bertini, Schulz, Kirnberger, Gerber u. A., sind hierüber einig und gestehen ihm auch einen schönen Vortrag in breiten und ernsten Musikstücken, sowie sehr reine Intonation zu. Dagegen betonen alle die Mangelhaftigkeit seines musikalischen Wissens, woraus auch die Ungleichheit und Launenhaftigkeit seines Spieles, das schwer zu begleiten war, zu erklären sein dürfte. Nur Schubart (ges. Schriften Bd. 5 S. 69 flg.) ertheilt ihm unbedingtes Lob und nennt ihn in seiner excentrischen Weise den Shakespeare unter den Geigern. Die Mittelmässigkeit von L.'s musikalischer Ausbildung geht namentlich aus

seinen Compositionen hervor. Dieselben enthalten meist völlig gedanken- und charakterlose, aus leeren, trivialen Phrasen zusammengesetzte Musikstücke (vgl. Wasielewski: »Die Violine und ihre Meister« S. 136). Er soll stets nur die Oberstimme gesetzt haben; die Begleitung liess er von seinen Freunden fertigen. Von L.'s Werken erschienen 4 Sonatenwerke (op. 1, 3, 9, 10) in Amsterdam und Paris, 8 Concerte (op. 2, 4, 5, 6) in Berlin und Paris und eine Violinschule (op. 8) in Berlin (Hummel), Paris (Sieber) und Offenbach (André). Der Meister hinterliess zwei Schüler, Jean Mark Jarnowick und Woldemar, die nach Fétis' Meinung kaum geringere Narren wie ihr Lehrer waren. Fétis weist über L. noch auf folgende Schrift von J. B. Rongoni hin: »*Saggio sul gusto della musica, co'l carattere di tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*« (Livorno, 1790). M. F.

Lolli, Filippo, Sohn des Vorigen, geboren 1773 in Stuttgart, widmete sich dem Violoncellospiel und liess sich 1791 in einem Hofconcert zu Berlin hören, wofür er vom König Friedrich Wilhelm II. 100 Friedrichsd'or erhielt. Von Berlin ging er mit seinem Vater nach Kopenhagen, spielte 1794 in Wien und liess dort 12 Variationen (op. 2) für Violoncello drucken. Seit dieser Zeit fehlen Nachrichten über ihn. Fétis meint, dass ein gewisser L., der 1822 als Lehrer des Violoncellospieles in Caën lebte, wohl dieser Sohn des berühmten Violinisten gewesen sein könne. M. F.

Lombardo, Girolamo, berühmter italienischer Contrapunktist, blühte um 1600 auf der Insel Sicilien. Von seinen gedruckten Werken sind in Mongitor's *Bibl. sic.* erwähnt: »4 *Misse a* 4 *e* 5 *voci col basso continuo*«.

Lonati, Carlo Ambrogio, italienischer Operncomponist, geboren um die Mitte des 17. Jahrhunderts, liess u. A. 1684 in Venedig eine seiner Opern, »*Ariberto e Flavio*«, aufführen. Sonst ist nichts Näheres über ihn bekannt geblieben.

Lonati, Ortensia, hochbegabte, hoffnungsvolle italienische Sängerin, geboren 1815 in Mailand, machte, nachdem sie auf dem dortigen Conservatorium ausgebildet worden war, 1835 ihren ersten theatralischen Versuch und wurde am Scalatheater engagirt. Hier sowie auf anderen italienischen Opernbühnen, zuletzt in Palermo, sang sie darnach mit grosser Auszeichnung. Aber schon am 4. Novbr. 1837 erlag sie einem Nervenfieber in Palermo und vereitelte die glänzenden Voraussagungen, welche man mit ihrem Namen verknüpfte.

Londicer, Ernst Johann, ausgezeichneter schwedischer Clavier- und tüchtiger Orgelspieler, sowie Componist, geboren 1717 zu Stockholm, erhielt von einem Officier in einem schwedisch-deutschen Regimente seinen ersten Musikunterricht. Mit sieben Jahren liess er sich bereits auf dem Claviere öffentlich hören und fing auch schon an zu componiren. Kaum ein Jahr später erschien bereits ein vierstimmiges Präludium nebst Menuett seiner Composition. Von 1724 an erregte er als frühreifes Genie überhaupt die allgemeine Bewunderung sowohl in Hofconcerten als Clavierspieler, als in der Jacobskirche durch den Vortrag seiner Vorspiele und Choralbearbeitungen auf der Orgel. Die Königin von Schweden, deren Namenstag zu Ehren er 1727 ein grosses Concert veranstaltet hatte, liess ihn auf zwei Jahre zu seiner weiteren Ausbildung nach Deutschland gehen, und L. wählte Kassel zu seinem hauptsächlichen Studienaufenthalt. Nach Stockholm 1730 zurückgekehrt, erhielt der 13jährige Knabe an der Marien- und später an der Hofkirche die Organistenstelle. Von da an hören die Nachrichten über L. bereits auf, und auch von seinen zahlreichen Compositionen hat sich in Deutschland nichts verbreitet.

Longa *scil.* **nota** (latein.), d. i. lange Note, nannten die alten Tonlehrer die in ihrer Aufzeichnung viereckig gestaltete und an der einen Seite mit einem langen Strich versehene Note von vier schweren Schlägen oder der Zeitdauer von vier vollen Takten (nämlich *C*-Takt). Näheres sehe man unter Geltung der Noten, Notenschrift (Notation) und Tempo. In der mittelalterlichen Musik und bei Beginn der Neuzeit galt die L. in dem *modo minori perfecto* drei volle *Breves* (s. *Brevis*), in dem *modo imperfecto* aber nur zwei volle *Breves*.

Longhi, Leopoldo, italienischer Operncomponist, Bruder des berühmten Mailänder Kupferstechers Giuseppe L., geboren im Kirchenstaate um 1770, dessen der Mailänder »*Indice de' spectacoli*« von 1790 als eines in Neapel lebenden Maestro Erwähnung thut. Sonst ist nichts weiter von ihm bekannt.

Longhi-Möser, s. Möser.

Longitudinal-Schwingungen, s. Klangfigur und Akustik.

Longman und Broderip, berühmte englische Musikverlagsfirma in London, welche zu Ende des 18. Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des 19. ihrer zahlreichen Werke der besten Autoren wegen eines ausgebreiteten Rufes nicht blos in ganz Grossbritannien, sondern auch im Auslande genoss.

Loos, Johann, Componist und Schulpädagoge des 18. Jahrhunderts, welcher in Prag seine höhere wissenschaftliche und musikalische Ausbildung erhalten hat. Er war um 1768 Schuldirektor und Organist zu Prag und hat verschiedene in Prag aufgeführte Operetten und besonders Messen componirt, war aber 1788 nicht mehr am Leben.

Loosemore, vorzüglicher englischer Orgelbauer zu Exeter um 1680, dessen Burney in seiner »*Hist.*« III. p. 435 Erwähnung thut. — Um dieselbe Zeit lebten in England zwei als berühmt angeführte Kirchencomponisten, George und Henry L., über die aber Näheres nirgends zu finden ist, als dass sie Baccalaureen der Musik in Cambridge gewesen sind.

Lopez oder Lobo, Duarte, latinisirt Eduardus Lupus, einer der ausgezeichnetsten und berühmtesten portugiesischen Tonmeister, ein Schüler des Manoel Mendes aus Evora, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Beneficiarius und Kapellmeister zu Lissabon und brachte es bis auf die Lebensdauer von 103 Jahren. Nicht lange vor seinem Tode war er noch zum Rector des erzbischöflichen Seminars in Lissabon ernannt worden. Von seinen Werken kennt man im Manuscript oder als im In- und Auslande von etwa 1600 bis 1639 gedruckt: Messen, Responsorien, Antiphonen, Magnificats, Prozessionsgesänge u. s. w. zu 4, 8 und mehr Stimmen (vgl. Machado, »*Bibl. lusit.*« I. p. 733).

Lorbeer, ein Baum, der in Südeuropa die sonst fast nur über Tropenländer verbreitete und grosse Familie der Laurineen vertritt, lederartige glänzende Blätter hat, kleine, unansehnliche Blüthen trägt und schwarzblaue Früchte von der Grösse einer Vogelkirsche hervorbringt. Bei den Griechen hiess der L. Daphne, nach der Mutter des Musengottes Apollon, welchem letzteren er auch heilig war. Beerentragende Zweige desselben wurden um die Stirn der Sieger und Sänger gewunden, im Mittelalter um die der jungen Doctoren, daher der Name Baccalaureus (s. d.) Noch heute gilt der L. als eine der höchsten Auszeichnungen, die einem Künstler, Gelehrten oder einem Mann von politischem oder militärischem Ruhm gespendet werden kann.

Lorente, Andres, spanischer Organist und Musikgelehrter, geboren 1631 in Anhuelo, einer kleinen Stadt bei Toledo, machte seine wissenschaftlichen Studien auf der Universität zu Alcala und bekleidete später als Priester verschiedene geistliche Aemter in Toledo sowohl, wie in Alcala de Henares, wo er auch Organist an der Kirche St. Juste war. Sein Hauptwerk ist: »*El porque de la musica, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composizion*« (Alcala, 1672). In diesem gelehrten Buche erwähnt er auch eine andere seiner Schriften, »*De organo*«, welche neben den übrigen gebräuchlichen Instrumenten noch besonders die Orgel behandelt, sich aber weder gedruckt noch im Manuscript hat auffinden lassen. Dagegen enthält das erwähnte gedruckte Werk in seinem vierten Theile auch vier- bis zwölfstimmige Stücke, Imitationen und Fugen seiner Composition.

Lorenz, A. W., kenntnissreicher Musikfreund, war um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts Lehrer an der königl. Realschule zu Berlin und machte sich in dieser Zeit besonders durch Composition von Balladen, Romanzen und Oden ziemlich vortheilhaft bekannt. So kennt man von ihm: »Eginhard und Emma«, Ballade für eine Singstimme (Berlin, 1799), »Ode an die Nachtigall«

(Ebendas. 1798), »Sinua und Selmar«, eine Romanze (Ebendas. 1798) und »Der Sieg der Unschuld«, eine Ballade (Ebendas. 1801).

Lorenz, Friedrich August, vortrefflicher deutscher Fagottvirtuose, geboren im Febr. 1796 zu Chemnitz, war Kammermusiker in der königl. musikalischen Kapelle zu Dresden und hat eine Reihe von Salonstücken für sein Instrument componirt, die jedoch von keinerlei Bedeutung mehr sind.

Lorenz, Friedrich August, vortrefflicher und erfahrener deutscher Tonkünstler, zu Jöhstadt im sächsischen Erzgebirge im J. 1818 geboren, wurde als elfjähriger Knabe wegen seiner vorzüglichen Sopranstimme als erster Solosänger im Kirchenchor zu Dresden (Neustadt), der damals unter Leitung des Cantors und Musikdirektors Schwarze stand, angestellt. Nicht lange jedoch blieb L. hier, denn zu Anfang des Jahres 1830 wurde er als Kirchensänger nach Bautzen berufen, wo er zugleich das Gymnasium besuchte. Nach überstandenem Maturitätsexamen ging L. nach Leipzig und studirte dort Theologie, trieb aber dabei mit besonderer Vorliebe tüchtig Musik und war ein sehr geschätztes Mitglied des Pauliner-Vereins. Im J. 1841 erhielt er eine Anstellung als Lehrer an der Bürgerschule zu Marienberg und bekleidete zugleich das Organistenamt. Hier entwickelte er eine grosse musikalische Thätigkeit durch Gründung eines Gesangvereins, mit dem er sehr viele treffliche Musikaufführungen veranstaltete. Nach einer beinahe 15jährigen erfolgreichen Wirksamkeit in dieser Stellung, und nachdem man von seinen vortrefflichen Fähigkeiten als Componist, Dirigent, sowie als Sänger genügende Ueberzeugung gewonnen hatte, wurde L. 1855 als Hofcantor an die evangelische Hofkirche nach Dresden berufen, wo derselbe den unter seiner Leitung stehenden evangelischen Hofkirchenchor durch seine rastlosen Bemühungen auf eine bedeutende Höhe brachte, wie auch weit über die Grenzen des Landes hinaus anerkannt wird. Namentlich erfreuen sich seine Aufführungen altclassischer Kirchenmusik bis zu diesem Augenblicke eines ausgezeichneten Rufes.

Lorenz, (Karl) Adolph, gründlich gebildeter deutscher Componist, geboren am 13. Aug. 1837 zu Cöslin in Hinterpommern, entstammte einer vom Urgrossvater her, der Stadtmusikdirektor gewesen war, musikalisch sich auszeichnenden Familie. Schon als Knabe von sieben Jahren trieb L. die Musik und besonders Clavierspiel zwar ungeordnet, aber mit leidenschaftlicher Vorliebe, und sein Vater, damals Justizrath in Cöslin, später Regierungsrath in Stettin, brachte diese und jene seiner Clavierphantasien zu Papier. Als L., zehn Jahre alt, auf das Gymnasium zu Stettin gekommen war, erhielt er gründlichen Unterricht im Clavierspiel, in der Harmonielehre und endlich im Contrapunkt bei dem dortigen Musikdirektor Triest, dem er überhaupt musikalisch das Meiste verdankt. Bei diesem Lehrer brachte er es schon in seiner Schulzeit dahin, dass in den Gymnasialconcerten Claviertrios, Streichquartette und ein Pianoforteconcert von ihm aufgeführt wurden. Im J. 1857 ging L. als Student der Philosophie nach Berlin und nahm zugleich Unterricht im Contrapunkt bei S. W. Dehn, im Clavierspiel und in der Composition bei Friedr. Kiel und in der Instrumentation beim Kapellmeister Gährich. Nach bestandenem Doctorexamen blieb er noch, Musikunterricht ertheilend und im öffentlichen Kunstleben vielfach und erfolgreich thätig, bis 1864 in Berlin, von wo aus ihn die Berufung zum Dirigenten des Musikvereins nach Stralsund führte. Im J. 1866 wurde er zum städtischen Musikdirektor in Stettin ernannt und wirkt dort ausserdem als Organist an der St. Jacobikirche, sowie als städtischer Gymnasial-Musiklehrer und gediegener Kritiker für die Oper. Den St. Jacobi-Kirchenchor daselbst hat er nach dem Muster des Berliner Domchors gegründet, den Musikverein numerisch und künstlerisch ausserordentlich gehoben und durch vorzüglich vorbereitete Aufführungen grosser Werke sich ein bleibendes Verdienst um das Stettiner Musikleben erworben. — L.'s Compositionen erstrecken sich auf alle Zweige der Tonkunst und bekunden den phantasievollen, dabei formgewandten und intelligenten Tonkünstler. Wir vermögen von den-

selben, als durch Aufführungen oder durch den Druck vortheilhaft bekannt geworden, anzugeben: eine Sinfonie in *D-dur*, eine Festouverture, aufgeführt bei Gelegenheit der Jubelfeier der Berliner Universität, ein Octett, Clavier-Trios, ein Fugenconcert für zwei Claviere, Sonaten und andere Stücke für Clavier, Festgesänge für die Schillerfeier in Berlin, Motetten, mehr- und einstimmige Lieder geistlichen und weltlichen Inhalts u. s. w. Besonderer Erwähnung werth ist ein *Stabat mater* von ihm, sowie das weltliche Oratorium »Otto der Grosse«, mit welchem letzteren Werke er eine neue Bahn eingeschlagen hat, indem die Chöre, namentlich die reflectirenden, eine von der bisher üblichen Weise abweichende Behandlung erfahren haben, welche zu imponiren geeignet ist. Wie die Zeitungen berichten, schreibt L., der sich bereits früher im dramatisch-musikalischen Fache versucht hat, gegenwärtig an einer Oper, »Ingo« betitelt, deren Stoff dem bekannten Freytag'schen Romane entnommen ist.

Lorenzani, Paolo, italienischer Kirchencomponist, geboren um 1640 zu Rom, war ein Schüler Orazio Benevoli's und wurde nacheinander als Kapellmeister an der Jesu teukirche in Rom und an der Kathedrale in Messina angestellt. Eine Reise nach Frankreich führte ihn auch an den Hof des Königs Ludwig XIV., wo besonders seine Motetten beifällige Aufnahme fanden. Um dieselben in grösserer Vollendung zu hören, beauftragte ihn dieser Monarch, Sänger aus Italien zu holen, was denn auch 1679 geschah. Einige Zeit darauf kehrte L. nach Italien zurück, lebte einige Jahre hindurch in Neapel und dann in Rom, wo er 1690, als Nachfolger Beretta's, päpstlicher Kapellmeister an St. Peter wurde. Als solcher starb er am 29. Octbr. 1713 zu Rom. Von seinen Arbeiten sind im Druck erschienen eine Sammlung vierstimmiger Motetten (Paris, 1679) und zweichörige Magnificats (Rom, 1690). Im Manuscript hinterliess er vierchörige, in der Manier seines Lehrers Benevoli geschriebene Psalme, die sich im päpstlichen Archive zu Rom befinden.

Lorenzini, Raimondo, italienischer Tonsetzer, geboren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Rom, wurde 1751 Organist und 1786 Kapellmeister an der Kirche *Santa Maria maggiore* daselbst. Gestorben ist er zu Rom in den letzten Tagen des Monats Mai 1806. Ungedruckt hinterliess er Kirchenwerke verschiedener Art, Claviersonaten, Divertissements für Clavier mit zwei obligaten Violinen, Notturnos für Blasinstrumente u. s. w.

Lorenziti, Antonio, italienischer Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, wurde um 1740 im Haag geboren, wo sein Vater Musiker im Dienst des Prinzen von Oranien war. Neben seinem Vater unterrichtete ihn Locatelli, besonders im Violinspiel. Von 1767 an bis zu seinem Tode (wann?) war er Kapellmeister an der Kathedrale zu Nancy. Von seinen Compositionen sind Streichquartette und Trios, sowie Violinduette im Druck erschienen. — Sein Bruder und Schüler, Bernardo L., geboren um 1764 zu Kirchheim im Würtemberg'schen, kam von Nancy aus 1787 als zweiter Violinist in das Orchester der Grossen Oper zu Paris und wurde 1813 pensionirt. Von seinen sehr zahlreichen, ziemlich leicht und seicht geschriebenen Compositionen sind Concerte, Duette, Fantasien, Capricen, Variationen, Etuden für Violine u. s. w., sowie auch eine Violinschule herausgekommen.

Lorenzo, Nicolò, italienischer Orgelvirtuose, Componist und Gesanglehrer, geboren am 30. Octbr. 1789 zu Triest, lernte mit zwölf Jahren Violine bei Pianametti, späterem Orchesterdirektor des Triester Communaltheaters, ging 1810 nach Wien, wo er Gesang und Composition bei Salieri studirte, lebte dann einige Jahre als Musiklehrer in Dresden und siedelte 1830 nach Paris über, wo er nach einigen Jahren Organist an der Kirche St. Elisabeth wurde, welches Amt er noch 1848 verwaltete. Ausser mehreren Orgelstücken und sonstigen Kirchensachen hat er auch Verschiedenes für das Harmonium und Fantasien, Variationen u. s. w. für Clavier componirt und veröffentlicht.

Lorini, Achille, einer der intelligentesten italienischen Operndirektoren der neuesten Zeit, welcher, mit den besten Künstlern meist ausserhalb Italiens

Vorstellungen unternehmend, seit Ende 1859 besonders in Norddeutschland eine neue Aera des Interesses für italienische Kunst begründet hat. Damals inaugurirte er die glänzenden, an Ort und Stelle unvergessen gebliebenen Saisons am neu erbauten Victoria-Theater in Berlin mit Desirée Artôt, Anna de la Grange, Rosina de Ruda, Emanuele de Carrion, Enrico delle Sedie, Ippolite Brémond u. s. w. Zurückgezogen von den Theatergeschäften starb L. Ende März 1875 in Mailand.

Loritus, aus Glarus, s. Glarean.

Lortzing, (Gustav) Albert, einer der hervorragendsten Componisten auf dem Gebiete der deutschen komischen Oper und eines derjenigen schaffenden Talente, welche für das Volk schrieben, ohne schädlich auf den Geschmack desselben einzuwirken, wurde am 23. Octbr. 1803 in Berlin geboren. Seine Eltern hatten sich, nachdem sie auf dem Liebhabertheater Urania in Berlin längere Zeit gespielt, gänzlich dem Theater gewidmet. Der Vater, Johann Gottlob L., ursprünglich Lederhändler, war ein rechtschaffener, gutmüthiger Mann; die Mutter, Charlotte Sophie, geborene Seidel, zeichnete sich noch in ihrem späteren Alter durch einen frischen und gebildeten Geist aus. Durch Lehre und Beispiel wurde schon frühzeitig ein guter Samen, der die schönsten Früchte trug, in das zarte Gemüth des Knaben gestreut; aber auch seine geistige Ausbildung wurde keineswegs vernachlässigt. Die Eltern brachten die grössten Opfer, um ihrem Sohne eine bessere Schulbildung zu verschaffen, als sie den Kindern herumziehender armer Schauspieler zu Theil zu werden pflegt. Seine Neigung und Anlage zur Musik verrieth sich schon in seiner frühesten Jugend. Den ersten musikalischen Unterricht empfing er von Rungenhagen, dem er stets ein dankbares Andenken bewahrt hat. Dieser Unterricht wurde leider schon im J. 1812 unterbrochen, indem die Familie L. nach Breslau übersiedelte, wo sie ein Theater-Engagement gefunden hatte. Sie theilte bald darauf das Schicksal der meisten Schauspielerfamilien: sie wurde unstät von einer Stadt zur anderen umhergetrieben, und wir finden sie nach einander in Bamberg, Aschaffenburg, Strassburg, Freiburg im Breisgau, Baden, Coblenz, Köln, Aachen u. s. w. Um sich den Theaterdirektionen nützlich zu machen, liessen die Eltern den jungen L. Kinderrollen spielen. Seine Haupt- und Lieblingsbeschäftigung blieb jedoch die Musik. Er spielte ausser dem Pianoforte mehrere Orchesterinstrumente, u. a. Violine und Violoncello, studirte aus eigenem Antriebe die Werke Albrechtsberger's und anderer Theoretiker, und unterhielt sich am liebsten mit erfahrenen Musikern. Dabei versuchte er sich auch in der Composition selbstständiger Werke und zeigte überhaupt schon damals den rühmlichen Fleiss, den er trotz der Lebhaftigkeit seines Temperaments bis an sein Lebensende bethätigt hat.

Bis zum J. 1822 war L. an den Bühnen zu Düsseldorf und Aachen als Schauspieler und Sänger in jugendlichen Liebhaberrollen und kleinen Tenor- und Baritonparthien beschäftigt. Obwohl er keine ausgebildete Stimme besass, war er mit seinen musikalischen Kenntnissen und Talenten in der Oper, namentlich für Spielparthien, recht gut zu verwenden. Sein vortheilhaftes Aeussere kam ihm auf der Bühne sehr zu statten und nahm Auge und Sinn des Zuschauers für ihn ein. Von schlankem Mittelwuchse, mit dunkellockigem Haar, freundlich schönem Angesicht, hübschen dunkeln Augen, die ein gutmüthig schelmischer Ausdruck belebte, war er auf den Brettern wie in den Kreisen des alltäglichen Lebens eine überaus angenehme und wohlthuende Erscheinung. Sein Frohsinn, seine Laune, sein gewandtes und gefälliges Wesen, gewannen ihm im Leben und auf der Bühne auch in späterer Zeit die Herzen Aller, die ihn sahen oder mit ihm verkehrten. Ein Gastspiel in Köln unter Direktor Ringelhard war die Veranlassung, dass er sich daselbst niederliess. Hier lernte er die Schauspielerin Regina Rosine Ahles kennen und verheirathete sich mit ihr schon 1823, also in seinem 20. Lebensjahre. Im folgenden Jahre schrieb er die erste kleine Oper, »Ali Pascha von Janina«, die in Köln und dann an

den unter einer Direktion stehenden Theatern Osnabrück, Detmold und Münster aufgeführt wurde. Im J. 1826 folgte L. einem Engagement dieser Bühnen und trennte sich zum ersten Male von seinen Eltern, die in Köln zurückblieben. An dem Hoftheater in Detmold, welches abwechselnd in Münster, Osnabrück und Pyrmont Vorstellung gab, wurde L. einer der beliebtesten Schauspieler. Während dieser Zeit gastirte er in Hamburg, Köln, und im J. 1830 auf dem Hoftheater in Mannheim. Im J. 1832 erschienen zwei Liederspiele, »Der Pole und sein Kind« und »Scenen aus Mozart's Leben«, von L. Das erstere ging über die meisten deutschen Bühnen, und das Zeitinteresse bewirkte, dass sein Name allgemein genannt wurde. Damals schrieb er auch ein Oratorium, »Die Himmelfahrt Christi«, und instrumentirte neu das alte Ad. Hiller'sche Singspiel »Die Jagd«, welches auch noch später viel gegeben wurde.

Bald darauf übernahm Ringelhard die Direktion des Leipziger Stadt-Theaters; L.'s Eltern folgten ihm nach Leipzig, wo der Vater als Theaterkassirer, die Mutter als Schauspielerin engagirt wurde. Aber auch L. selbst wurde von seinem früheren Direktor wieder angestellt und zur grossen Freude der ganzen Familie mit seinen Eltern wieder vereinigt. Die Zeit, welche L. unter Ringelhard's vortrefflicher Direktion in Leipzig verlebte (von 1833 bis 1844), war in jeder Beziehung seine schönste und glücklichste Periode. Seine Pünktlichkeit und Berufstreue wurde von der Direktion dadurch anerkannt, dass sie L. die Regie der Oper übertrug. L. war jedoch — ein seltener Beweis von Selbsterkenntniss! — überzeugt, dass er zum Regisseur nicht geschaffen sei. Er konnte es nicht über sich gewinnen, Jemandem etwas Unangenehmes zu sagen, aus Furcht, ihm wehe zu thun. Ausserdem aber widersprach der vorherrschende humoristische Zug seines Charakters zu sehr jeder ernsten Haltung und consequenten Durchführung, als dass er einem solchen Amte mit Erfolg hätte vorstehen können. Unter günstigen Verhältnissen verlebte L. gleichwohl die fröhlichsten Stunden in Leipzig, und ohne dieselben wäre er sicherlich nicht im Stande gewesen, seine heiteren Werke zu schaffen. Sie waren ein Bedürfniss seines Lebens; seinem Genius war es zum ersten Male vergönnt, frei und ungestört an grössere Schöpfungen sich zu wagen. In dem musikalischen Leipzig fehlte es ihm auch keineswegs an äusserer Anregung, und so versuchte er denn einmal eine grössere Oper zu componiren: »Die beiden Schützen«. Die Oper wurde zum ersten Male am 20. Febr. 1837 aufgeführt und rief durch ihren ächt komischen Inhalt eine allgemeine Heiterkeit hervor. Sie zeugte nicht allein von L.'s ungewöhnlichem Geschick als Textbuchdichter, sie lieferte auch den sprechendsten Beweis von der komischen Wirkung der Musik und von der Wahrheit in dieser Komik. L. selbst spielte und sang den dummen Peter mit vollendeter Virtuosität. Dieser erste Erfolg machte ihn ganz glücklich. Doch fehlte es nicht an Neidern, die sein Werk zu bekritteln und herabzusetzen suchten und sich verächtlich über dasselbe aussprachen. Allein das Publikum, das nicht Systeme, sondern Musik fürs Herz verlangt, das sich durch die Musik erheitern will, hatte bereits durch seinen einstimmigen Jubel das günstigste Urtheil über die neue Oper gefällt, und L., der mit richtigem Takte den Erfolg gefühlt, war zufrieden, liess sich durch den Tadel der sogenannten Musikkenner nicht irren und ging im Gegentheil mit frischem Muthe sofort an ein neues Werk.

Aber die missgünstigen Urtheile und die verächtlichen Bemerkungen der sogenannten Kunstkenner, die seit dem Erscheinen der »Beiden Schützen« laut geworden waren, hatten zuletzt doch einigen Eindruck auf den urtheilslosen Theil des grossen Publikums gemacht, und so kam es denn, dass der »Czar und Zimmermann« weniger gefiel, als die erste Oper, obgleich die Aufführung im Ganzen gelungen war, bis er endlich auswärts, namentlich in Berlin, entschieden durchgriff. Der wahrhaft glänzende Erfolg, den die Oper gerade in Berlin gehabt hat, brachte sie im Fluge auf alle deutsche Bühnen. L.'s Name wurde weithin bekannt, sein Glück schien gemacht. Von dem Intendanten der

königl. Theater in Berlin, Graf von Redern, erhielt L. ausser einem ansehnlichen Honorar eine werthvolle Vase zum Andenken. Die Theaterdirektion in Breslau, wo die neue Oper ebenfalls ungemein gefallen hatte, erfreute ihn durch Uebersendung eines Brillantringes. Die Melodien dieser Oper waren schnell ins Volk gedrungen, und schon auf der Leipziger Ostermesse 1838 sangen sie die Harfenmädchen. Mittlerweile vollendete L. ein neues Werk, diesmal eine ernste Oper, »Die Schatzkammer des Inka«, zu der ihm Rob. Blum den Text geschrieben hatte. Diese Oper ist jedoch niemals ans Tageslicht gekommen; das Textbuch wurde ungeeignet befunden, L. erkannte zu spät seinen Missgriff, und er scheint sie vernichtet zu haben, da sie sich auch in seinem Nachlasse nicht vorfand. Seine nächste Oper war »Caramo oder das Fischerstechen«, die am 20. Septbr. 1839 zum ersten Male in Leipzig aufgeführt wurde. Die Wahl des Sujets war gleichfalls ein Missgriff, da sich dasselbe auf ein kleines Fischerfest bezog, welches alljährlich in Leipzig gefeiert wird. Die Oper machte kein Glück und blieb abermals liegen, obwohl L. in musikalischer Beziehung sie hartnäckig zu seinen besten zählte. Er schrieb hierauf die Oper »Hans Sachs«, die am 23. Juni 1840 zur 4. Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst in Leipzig zum ersten Male gegeben wurde. Dieser Oper ist das gleichnamige Lustspiel von Deinhardstein zu Grunde gelegt. Sie hatte zwar mehr Erfolg, als »Das Fischerstechen«, und ist auch bekannter geworden, konnte sich aber auf dem Repertoire nicht halten, da es ihr an Einheit des Charakters fehlt. Am 2. Decbr. 1841 traf L. ein harter Schlag — sein Vater starb, und noch in demselben Monate ging seine neue Oper »Casanova« und zwar ebenfalls mit sehr geringem Erfolg über die Leipziger Bühne. Dagegen war es ein glücklicher Griff, dass er zu der nächsten Oper, »Der Wildschütz«, Kotzebue's alten Rehbock benutzte. Diese Oper wurde am 31. Decbr. 1842, gerade ein Jahr nach der ersten Aufführung des »Casanova«, in Leipzig zum ersten Male gegeben. Die Musik zu dieser Oper zeichnet sich wie die zum »Czar und Zimmermann« durch Leichtigkeit, Fasslichkeit, volksmässige Melodie, Humor und wahrhafte Komik aus; dass sie nicht den gleichen Erfolg gehabt wie diese, ist wohl vornehmlich dem Umstande zuzuschreiben, dass den meisten deutschen Sängern die nöthige Darstellungsfähigkeit abgeht.

L. hatte bereits eine Anzahl Opern geschaffen, von denen einige Lieblingsstücke des Publikums geworden waren; sein Name war in ganz Deutschland bekannt und berühmt als der eines deutschen Componisten, und noch immer war er dazu verurtheilt, Tag für Tag um des lieben Brodes willen auf der Bühne zu erscheinen. Seine theatralische Wirksamkeit war ihm störend, ja nachgerade lästig geworden, und er fing an, sich nach einer Kapellmeisterstelle zu sehnen und um eine solche zu bemühen. Jedoch erst 1844, als die Direktion des Leipziger Stadttheaters von Ringelhard auf Dr. Schmidt überging, wurde ihm dieser Wunsch erfüllt. Am 1. Aug. des genannten Jahres begann sein Engagement als Kapellmeister, und er eröffnete seine Funktionen mit der Leitung von Mozart's »Don Juan«. Er vollendete nun seine romantische Oper »Undine« (nach Fouqué's bekanntem Märchen), welche in Hamburg zuerst aufgeführt werden sollte. Dahin reiste er auch im April 1845, nachdem er schon in Erfahrung gebracht hatte, dass ihm der Leipziger Theaterdirektor zum 1. Aug. desselben Jahres kündigen werde. Der Erfolg der »Undine« in Hamburg war ein sehr ehrenvoller und noch mehr gefiel sie in Magdeburg. Vom 1. Aug. 1845 ohne Engagement, suchte er ein solches auf Reisen, die er zugleich unternahm, um sich, hier und dort dirigirend, augenblicklichen Unterhalt zu verschaffen. Im März 1846 kam endlich »Undine« in Leipzig zur Aufführung und gefiel so sehr, dass jedesmal das Haus überfüllt war. Dies war ein grosser Triumph für L., der jetzt auch die Genugthuung hatte, dass der Wiener Theaterdirektor Pokorny ihn nach Wien einlud, damit er dort seine neueste komische Oper »Der Waffenschmied« in Scene setze. Dies geschah auch am 30. Mai 1846, und L. wurde bald darauf auch als Kapellmeister an

Pokorny's Theater an der Wien angestellt. Allein die Repertoir- und Personalverhältnisse waren hier der Art, dass L. seine neue Oper »Zum Grossadmiral« nicht einmal zur Aufführung bringen konnte. Sie wurde zuerst im Decbr. 1847 in Leipzig gegeben und mit Beifall aufgenommen. Das Jahr 1848 machte dem Theater an der Wien vollends ein Ende, und wieder war L. ein »freier« Mann. Auf einer Fahrt von Ort zu Ort, wo er seine Opern einstudirt und dirigirt, betrifft ihn als ein ungewöhnlicher Glücksfall das Anerbieten eines Engagements in Leipzig mit 800 Thalern Gehalt, nachdem er daselbst im Mai 1849 seine »Rolandsknappen« als Neuigkeit gebracht hat; er nimmt es hoffnungsfreudig an, aber Zerwürfnisse mit der Direktion, und wer wollte es einem beliebten Künstler verargen, wenn er seinen Stolz gegenüber dem Handwerk bewahrt, veranlassen L. zu einer Auflösung des dreijährigen Contraktes, und nun beginnt jenes Martyrium eines deutschen Talentes, dessen Melodien auf allen Leierkasten erklangen; er muss wie ein Leiermann seine Lieder und Gesänge selbst von Ort zu Ort tragen.

L. musste alle acht bis zehn Tage seine Frau und sechs Kinder verlassen, um wieder als Schauspieler etwas zu verdienen, und oft reichte die geringe Baarschaft kaum so weit, um den Dampfwagen zu bezahlen. Die Aussicht, seinen »Czar und Zimmermann« in London aufzuführen, war die letzte *Fata morgana* des müde und krank gewordenen Künstlers gewesen. Statt dessen ward er Kapellmeister des neuen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin. Ein Kapellmeister, ohne dass eine Kapelle und eine Oper da war (beide sollten erst von Grund auf nach und nach geschaffen werden)! Die Armuth seines Zustandes, ehe seine Familie von Leipzig wieder bei ihm war, erreichte hier eine bejammernswerthe Höhe. Am 18. Mai 1850 wurde das neue Theater mit einer Festouverture von L. eingeweiht; seine letzten Arbeiten: eine Possenmusik »Die Berliner Grisette« und die kleine Operette »Die Opernprobe« brachten ihm, auswärts nicht gegeben, nichts ein. Er musste Abend für Abend Possen dirigiren, lächelte aber doch noch zuweilen dabei: »Ach, wie bin ich doch erquickt, ich habe wieder die herrliche Oper ‚Paris in Pommern' dirigirt«; ein Benefiz blieb leer, obwohl die Direktion die Vorstellung wiederholen liess, und alle Zeitungen das Publikum dringend zum Besuch aufforderten. Er litt an dumpfem Kopfweh, wollte sich schröpfen lassen; die Operation ward aus Mangel an Geld aufgeschoben, und am 21. Jan. 1851 war sein Leben entflohen. Er wurde mit Pomp beerdigt, und um die verlassene Familie vor Nahrungssorgen zu schützen, wurde nach dem Tode des Tonsetzers, dem man im Leben nicht geholfen hatte, bei sämmtlichen deutschen Theatern eine Subscription eröffnet, welche durch Aufführung seiner Opern ein Resultat von etwa 15,000 Thalern ergab, die einem Comité zu Gunsten der Wittwe zur Verwaltung übergeben wurden.

In L.'s Manuscriptennachlass fand sich u. A.: die vollständige dreiaktige Oper »Regina«, ein Vaudeville »Der Weihnachtsabend«, die Partitur zu dem Schauspiel »Drei Edelsteine« von Benedix, viele Ouverturen für Orchester und zahlreiche ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge. — Obwohl L. nicht zu den Heroen deutscher Tonkunst gehört und sogar in vieler Beziehung nicht immer auf künstlerischem Boden steht, so zählt er doch zu den hervorragendsten Talenten auf dem Gebiete der komischen Oper und füllt dort eine Lücke aus, die seit Mozart's Tode immer fühlbarer geworden war. Seine Melodien, Rhythmen und Harmonien tragen immer das Gepräge des einfach Fröhlichen, des Gesitteten und Sittlichen an sich, sind nicht aus Spekulation auf die Sinnlichkeit der Menge hervorgegangen und stehen daher in jeder Beziehung unendlich höher als die Operetten der neuesten französischen Richtung. Ins Possenhafte ist L. niemals verfallen, sondern er hat stets die Schranken eingehalten, welche zwischen Kunst und Publikum bestehen müssen, wenn die Bühne nicht zu einem Heerde frivolen Unsinns werden soll. Er verdient somit die uneingeschränkte Hochachtung aller Musiker, von denen nur zu vielen die Fülle seiner

Erfindungskraft ganz abgeht, obwohl diese noch sehr der Läuterung bedurft hätte. Sein Lebensgang aber versagte ihm leider die höchste Ausbildung, und so vermochte er nur die Kenntniss zu erwerben, welche ihn zur Conception seiner so populär gewordenen komischen Opern befähigte, deren Gehalt stets einen sittlichen Hintergrund hat und durch natürliche Komik, Melodienfluss, wohlklingende Ensembles fesselt, deren Detailarbeit aber bei oft oberflächlich erscheinender Empfindung des Tonsetzers zuweilen an den Dilettantismus erinnert. Daher vermochte es auch L. nicht, sich auf dem Felde der Romantik glücklich zu bewegen, wie z. B. aus seiner Oper »Undine« hervorgeht, die trotz mancher hübschen Züge doch zu wenig künstlerisch abgerundete Ausführungen bietet. — Vgl. Ph. Düringer, »Alb. Lortzing's Leben und Wirken« (Leipzig, 1851).

Losi oder Losy, Graf **von,** nicht Logi, wie Baron, Walther und Gerber schreiben, berühmter Lautenvirtuose, geboren 1638 in Böhmen, soll bürgerlicher Herkunft und erst vom Kaiser Leopold in den Grafenstand erhoben worden sein. In seiner Jugend durchreiste er Deutschland, Frankreich und Italien, um sich unter den grössten Meistern auszubilden, und 1697 lebte er eine Zeit lang in Leipzig, später bei einem jährlichen Einkommen von 80,000 Gulden in Prag. Dort starb er auch, vom Schlage getroffen, im J. 1721. Von seinen Zeitgenossen wird er als ein ausgezeichneter Künstler, zugleich aber auch als eine excentrische Natur geschildert.

Lossius, Lucas, berühmter deutscher Musikgelehrter, geboren am 18. Octbr. 1508 (nach Anderen 1509) zu Vacha im Hessischen, starb als Rector zu Lüneburg am 8. Juli 1582. Sein verdienstlichstes Werk ist: »*Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris ecclesiae selecta etc.*« (Nürnberg, 1533; fernere Ausg. Wittenberg, 1561, 1569, 1579). Ferner verfasste er in Gesprächsform einen Tractat über die Elemente der Choral- und Mensuralmusik unter dem Titel: »*Erotemata musicae practicae ex probatissimis quibusque hujus dulcissimae artis scriptoribus accurate et breviter selecta etc.*« (Nürnberg, 1563 und ebenfalls in mehreren späteren Auflagen in Nürnberg und in Wittenberg erschienen). Unter den Musikbeilagen zu diesem sehr selten gewordenen Buche findet man die ersten Verse des ersten Buches der Virgil'schen »Aeneide«, das Epigramm des Martial »*Vitam quae faciunt beatiorem*« und die Ode des Horaz »*Jam satis terris nivis etc.*«, vierstimmig gesetzt von Bened. Ducis, Pet. Tritonius u. A.

Loth ist eine bestimmte Mischung von Zinn und Blei, welche zum Löthen der Orgel-Zinnpfeifen angewendet wird. Diese Masse muss, soll sie gut sein, zehnlöthig sein, d. h. aus zehn Theilen Zinn und sechs Theilen Blei bestehen. W.

Loth, Urban, deutscher Kirchencomponist zu Anfang des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte von seiner Composition »*Musica melica*, oder ein-, zwei- und dreistimmige Festconcerten« (Passau, 1616). Vgl. Draudius, »*Bibl. class.*«

Lotherus, Melchior, deutscher Componist der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gab (nach Walther) von seiner Arbeit »*Responsoria*« (Leipzig, 1522) heraus. Weiteres über ihn ist nicht bekannt geblieben.

Lotter, Jacob, Buchdrucker zu Augsburg um 1740, hat sich in seinen Verlagswerken um Verschönerung des deutschen Notendrucks erhebliche Verdienste erworben. — Seine Bemühungen nach dieser Seite hin wurden von seinem Sohne Johann Jacob L. (um 1779) mit Erfolg fortgesetzt. Vgl. Stetten, »Kunstgeschichte« S. 43.

Lotti, Antonio, berühmter Componist der venetianischen Schule, wurde gegen 1667 wahrscheinlich in Hannover geboren, wo sein Vater, Matteo L., Kapellmeister am kurfürstl. Hofe war. Ausser Zweifel ist es jedoch, dass seine Familie venetianischen Ursprunges ist, da er sich selbst auf dem Titel seines 1705 erschienenen Madrigalenwerkes Antonio Lotti Veneto nannte.*) Er kam jedenfalls sehr jung nach Venedig und wurde dort Schüler des berühmten

*) M. Caffi: Storia della Musica sacra nella già capella ducale di S. Marco in Venezia I. p. 335.

Giovanni Legrenzi, Direktors des Conservatoriums, seit 1685 Kapellmeister an St. Marco. Schon im J. 1683 ward in Venedig L.'s erste Oper »*Giustino*« gegeben. Schnell verbreitete sich seit der Zeit sein Ruf als Componist und auch als Orgelspieler. Am 31. Mai 1692 wurde er zum Organisten der zweiten Orgel in der Kapelle von St. Marco ernannt; seit 1687 gehörte er dem nämlichen Institute als Sänger an; am 17. Aug. 1704 erhielt er die Stelle eines Organisten an der ersten Orgel. Venedig war zu jener Zeit ein Sammelplatz vieler italienischer Componisten, Sänger und Virtuosen von Bedeutung. Die vier Conservatorien Venedigs waren damals weit und breit berühmt, nicht minder glänzten die zahlreichen Opernbühnen der Lagunenstadt. Kein Wunder, dass Reisende aller Nationen dorthin eilten, um sich zu bilden und zu amüsiren. Auch der kunstsinnige und kunstgebildete Kronprinz von Sachsen, Friedrich August II., hielt sich vom Frühjahr 1716 bis zum Herbst in Venedig auf und bestimmte, angeregt durch die musikalischen Eindrücke, welche er empfangen, seinen Vater, August den Starken, für Dresden eine italienische Oper zu gewinnen. Der Kronprinz leitete in Venedig die Unterhandlungen und Engagements, worüber Ausführliches in Fürstenau's Buch »Zur Geschichte des Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden« (II. S. 97 flg.) zu finden ist. Am 5. Septbr. 1717 reisten sämmtliche Mitglieder der neugebildeten Oper von Venedig nach Dresden ab. An der Spitze derselben standen als Kapellmeister Antonio L., als erste Sopranistin dessen Gattin Santa Stella (s. weiter unten), beide mit einem Gehalt von 2100 Doppien à 5 Thlr. (10,500 Thlr.). Das Unternehmen erregte nicht nur in Dresden, sondern auch in Deutschland ausserordentliches Aufsehen und erlangte bald grossen Ruf. Händel kam 1719 selbst nach der sächsischen Residenz, um die Italiener zu hören und wo möglich einige derselben für die von ihm geleitete Oper in London zu gewinnen.

L., der für Dresden mehrere Opern und Cantaten geschrieben hatte (s. weiter unten), gab mit seiner Gattin im Octbr. 1719 das dortige Engagement auf, um wieder nach Venedig zurückzukehren; das Opernunternehmen selbst ward 1720 aufgelöst. — Des Meisters Leben in der Heimath scheint wie früher ruhig und gleichmässig verlaufen zu sein. Dasselbe war lediglich der Ausübung seiner Kunst gewidmet, doch componirte er nur noch für die Kirche, nicht mehr für die Oper. Am 2. April 1736 zum Kapellmeister an St. Marco ernannt, starb er am 5. Januar 1740 und wurde in der Kirche St. Geminiani beigesetzt, wo das von seiner Gattin ihm gestiftete Denkmal noch zu sehen sein soll. Dasselbe trägt die Inschrift: »*Antonio Lotti* | *inducali Basilica* | *Musices Moderatori* | *Santa Stella* | *Conjugi carissimo* | *praedefunctus ac sibi* | *A. F. M. Anno* 1759«. L. scheint ein grosses Vermögen hinterlassen zu haben, da er seinen Bruder Francesco, welcher einer der Procuratoren von St. Marco war, zum Universalerben ernannte und seiner Gattin ausserdem noch 15,000 Ducaten vermachte. — L. gilt als einer der ersten und bedeutendsten Meister seiner Zeit. Gleich fruchtbar als Componist für Bühne, Kirche und Haus, erreichte er doch die höchsten Erfolge in den beiden letzten Gattungen. Fétis, der unbestritten als Kenner der musikalischen Produktion jener Zeit anzusehen ist, urtheilt über unseren Meister in seiner »*Biographie universelle*« folgendermaassen: »Wahrheit der Empfindung, Lebhaftigkeit des Ausdrucks sind die vorherrschenden Eigenschaften der Compositionen Lotti's. Sein Styl ist einfach und klar, und Niemand hat in neuerer Zeit besser verstanden als er, die menschliche Stimme auf natürliche Weise zu verwenden. In seinen Opern findet man weniger lebhaften dramatischen Ausdruck, aber in seinen Madrigalen und Kirchencompositionen ist er zum mindesten Alessandro Scarlatti an die Seite zu stellen und seine Ueberlegenheit über alle Meister seiner Zeit ist unbestritten.« Hasse, der ihn 1727 zu Venedig kennen lernte, rief bei Anhörung einer seiner Compositionen aus: »Welcher Ausdruck, welche Mannichfaltigkeit in seinen Tönen.« Zwischen seinen kirchlichen Sachen und seinen Opern ist eine Kluft bemerklich, wie sie heut zu Tage bei einem und demselben Componisten

in beiden Arten nie vorkommen könnte. Allerdings hatte das musikalische Drama kaum die Kinderschuhe ausgetreten und zugleich mit Erwerbung neuer Hülfsmittel nur erst schüchtern die Fesseln beengender kirchlicher Formen abgestreift, ohne jedoch den ihm verloren gegangenen erhabenen Inhalt jener Formen bereits genügend durch eine freiere schöne Schreibweise ersetzt zu haben. Demunerachtet steht L. auch als Operncomponist auf der Höhe seiner Zeit. Er beherrscht mit Sicherheit die bereits feststehenden Formen der Ouverture (obgleich diese meist das schwächste Stück seiner Opern ist), der Recitative, Arien und Duette, letztere freilich nur vereinzelt vorkommend. Selten überladet der Meister den Gesang mit Coloraturen, obgleich er hierin in der Hauptsache dem Geschmacke seiner Zeit folgt und sich zuweilen doch den Forderungen der Sänger gefügt haben mag. Die Instrumente dienen ihm nicht nur zur Begleitung, sondern er benutzt sie bereits, um den Gesang reizender, mannichfaltiger, charakteristischer und bedeutsamer zu machen. Nächst dem Streichquartett verwendete er alle damals gebräuchlichen Blasinstrumente: Flöten, Oboen, Fagotte, Waldhörner und Trompeten (letztere sehr selten); doch benutzte er auch die Violine und Thiorbe zum obligaten Accompagnement. Besonders bemerkbar ist die Anwendung der Blasinstrumente in den Opern, die er für Dresden schrieb. Im »*Alessandro severo*«, den er 1717 für Venedig componirte, kommen nur Streichinstrumente vor; vielleicht, dass ihn in der sächsischen Hauptstadt die ausgezeichneten Bläser der Kapelle anregten. Immerhin kann L. auch als Operncomponist den Besten seiner Zeit angereiht werden, trotzdem er als solcher harmonisch dürftig erscheint. Beim Lesen seiner Opernpartituren glauben wir gern den Versicherungen seines damaligen Privatkopisten in Dresden, des weiland Organisten Schröter, welche also lauten: »Ich musste seine Partituren ins Reine schreiben und die von ihm meistentheils ausgelassenen Mittelstimmen hinzufügen.« Doch auch L.'s Kirchencompositionen sind wie die der meisten seiner zeitgenössischen Landsleute nicht immer gleich werthvoll und einheitlich. Der schädigende Einfluss der schon damals überwuchernden Oper ist nicht zu verkennen. In einem und demselben Werke steht oft dicht neben dem herrlichsten Satz ein ziemlich zopfiges inhaltloses Stück; so z. B. ist das *Credo*, in welchem das berühmte 12 stimmige *Crucifixus* enthalten ist, recht unbedeutend. Aber solche Perlen, wie jenes *Crucifixus*, enthält fast jede Composition L.'s. Der Meister erinnert in einzelnen Zügen lebhaft an seine grossen Zeitgenossen Bach und Händel. — L. war auch hochgeschätzt als Lehrer für Gesang und Theorie. Unter seinen Schülern sind zu nennen: Domenico Alberti, Girolamo Bassani, Michelangelo Gasparini, Benedetto Marcello, Giovanni Pescetti, Baldassaro Galuppi, für den er besondere Vorliebe hatte, und Giacomo Gius. Saratelli, der Nachfolger des Meisters im Kapellmeisteramte an St. Marco. Fétis führt viele Compositionen L.'s an, die sich in seinem Besitz und in dem des Abbé Santini in Rom befanden. Hier mögen die Werke des Meisters verzeichnet werden, welche sich im Besitze der königl. Musikaliensammlung in Dresden befinden:

Manuscripte: 1) »*Kyrie e Gloria*« a tre Chori con strom.; 2) »*Credo*« a 4 voci con strom. (hierin ist das bekannte 12 stimmige Crucifixus enthalten); 3) »*Messa del quinto tuono*« a 4 voci; 4) »*Messa*« a 4 voci; 5) »*Messa*« a 3 voci; 6) »*Messa*« a 3 voci col Basso; 7) »*Missae sapientiae*« a 4 e 5 voci con strom.; 8) »*Requiem*« a 5 voci con strom.; 9) »*Dixit Dominus*« a 5 voci con strom.; 10) »*Laudate pueri*« a 3 voci con strom.; 11) »*Laudate pueri*« a 4 voci con strom.; 12) »*Beatus vir*« a 4 voci; 13) »*Confitebor*« a 5 voci con strom.; 14) »*Salve Regina*« a Sopr. con strom.; 15) »*Salve Regina*« a Alto con strom.; 16) »*Salve Regina*« a 4 voci; 17) »*Ave Regina coelorum*« a 4 voci; 18) »*Maynificat*« a 5 voci; 19) zwei »*Benedictus*« und »*Miserere*« a 4 voci (1733); 20) zwei »*Miserere*« a 4 voci; 21) »*Miserere*« a 8 voci; 22) »*Foca superbo*« (Venedig, 1716); 23) »*Alessandro severo*« (Venedig, 1717); 24) »*Giove in Argo*« (Dresden, 1717); 25) »*Ascanio overo gl'odi delusi dal sangue*« (Dresden, 1718);

26) »*Teofane*« (1719); 27) »*Griletta e Serpillo. Intermedio*« (zwei verschiedene Compositionen); 28) sechs Cantaten für eine Singstimme mit Bass; 29) 62 Arien; 30) drei Duette; 31) zwei Chöre; 32) »*Madrigale per il Bucintoro*« a 4 voci.

Gedrucktes: »*Duetti, Terzetti e Madrigali*« (Venedig, 1705); dieses Werk widmete L. dem Kaiser Joseph I. und erhielt dafür eine goldene Gnadenkette. Es ist dasselbe, aus dem Giuseppe Bononcini das letzte köstliche Madrigal zu 5 Stimmen »*In una siepe umbrosa*« in London 1728 für seine Composition ausgab. Chrysander berichtet im 2. Theile seines »Händel« (S. 295) ausführlich über diesen Vorgang, bei dem sich L. gleich vorzüglich als Mensch wie als Künstler benahm.*) Kurz nach dem Bekanntwerden der *Duetti, Terzetti etc.* erschien anonym unter dem Titel »*Lettera famigliare d'un accademico Filarmonico ed Arcade discorsiva sopra un libro di Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci*« (Venedig, 1705) eine ziemlich ungerechte Kritik über dies herrliche Werk von Benedetto Marcello, der sich dadurch nicht eben als dankbarer Schüler des Meisters zeigte. Von den Opern L.'s sind noch folgende nachzuweisen. Zur Aufführung kamen in Venedig: 1) »*Giustino*«, 1683; 2) »*Il Trionfo d'innocenza*«, 1693; 3) »*Tirsi*« (1. Akt), 1696; 4) »*Achille placato*«, 1707; 5) »*Teuzzone*«, 1707; 6) »*Ama più chi men si crede*«, 1709; 7) »*Il Commando non inteso ed ubbidito*«, 1709; 8) »*Sidonio*«, 1709; 9) »*Isaccio Tiranno*«, 1710; 10) »*La forza del sangue*«, 1711; 11) »*Il Tradimento traditor di se stesso*«; 12) »*L'Infedeltà punita*«, 1712; 13) »*Porsenna*«, 1712; 14) »*Irene Augusta*«, 1713; 15) »*Il Polidoro*«, 1714; 16) »*Il Vincitor generoso*«, 1718. In Wien: »*Costantino*« (Ouverture von Fux), 1716. Ausserdem wurden dort noch die Oratorien »*Il voto crudele*« im J. 1712 und «*L' Umiltà coronata*« 1714 gegeben. Für das Hospital *degl' Incurabili* zu Venedig schrieb L. das Oratorium »*Gioas Re di Giuda*«, Dichtung von Zaccheria Vallaresso (Oesterr. Blätter für Literatur und Kunst 1845 No. 75). Ueber die neueren Ausgaben einzelner Werke L.'s berichtet R. Eitner in seinem trefflichen »Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke« (Beilage zum 2. Jahrg. der Monatshefte für Musikgeschichte, Berlin, 1870). M. F.

Lotti, Santa, geborene Stella, aus Bologna, die Gattin des Vorigen, war eine der berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit, die namentlich in Venedig und Dresden grossen Ruhm erwarb. Quantz sagt von ihr: »Die L. hatte eine völlige, starke Sopranstimme, gute Intonation und guten Triller. Die hohen Töne machten ihr einige Mühe. Das Adagio war ihre Stärke, das sogenannte *Tempo rubato* habe ich von ihr zum ersten Male gehört. Sie machte auf der Schaubühne eine sehr gute Figur, und ihre Action war besonders in erhabenen Charakteren unverbesserlich.« Der alte Sangmeister Tosi berichtet, dass sie mit »durchdringender Lieblichkeit im Singen uns das Herz abforderte, und dass man ihr dasselbe auch nicht versagen konnte«. Santa Stella soll ihrem Manne ein Vermögen von 18,600 Ducaten zugebracht haben. Sie starb am 17. Septbr. 1759 in Venedig und wurde an der Seite ihres Gatten begraben. M. F.

Lottin, Denis, französischer Violinvirtuose, geboren am 19. Novbr. 1773 zu Orleans, trieb daselbst eifrig Musik und wurde 1786 von Fridzeri, welcher ein ungewöhnliches Talent in ihm entdeckte, in die Zahl seiner Schüler nach Rennes gezogen. Nach dreijährigem Studium daselbst kehrte L. nach Orleans zurück und übte fleissig Violinspiel; ebenso besuchte er mehrere Male Paris, wo er bei Grasset sich auf seinem Instrumente noch weiter ausbildete. Seit 1805 wirkte er in seiner Vaterstadt als erster Violinist im Theaterorchester und als Dirigent der Dilettantenconcerte. Er starb daselbst im J. 1826. Von seinen Compositionen veröffentlichte er Violinconcerte, Duos, Sonaten und Variationen für Violine, sowie eine Schule für dieses Instrument.

Lotto, Isidor, vorzüglicher Violinvirtuose der Gegenwart, geboren am

*) Letters from the Academy of Ancient Musick at London to Sigr. Antonio Lotti of Venice, with his Answers and Testimonies. London, Printed by Geo. James, 1732. 8.

22. Decbr. 1840 zu Warschau von armen jüdischen Eltern, erregte in seiner Vaterstadt schon früh durch sein eminentes Violintalent grosses Aufsehen und kam, von reichen Kunstfreunden unterstützt, mit zwölf Jahren auf das Conservatorium zu Paris, wo Massart seine höheren Violinstudien leitete und Reber ihm Unterricht in der Composition ertheilte. Nachdem er in Paris, hierauf in seinem Vaterlande, später in Leipzig und anderen deutschen Städten concertirend aufgetreten war und durch die wunderbare Bravour, Sicherheit und Reinheit seines Spiels, sowie durch die Unfehlbarkeit, womit er die gewagtesten Schwierigkeiten überwindet, sich den Ruf eines der ersten Geigenvirtuosen der Jetztzeit erworben hatte, wurde er 1862 vom Grossherzog von Sachsen-Weimar zum Solospieler und Kammervirtuosen ernannt. Die Kunstreisen, auf denen er sich seitdem noch immerfort befand, obwohl er auch das Lehramt für Violine am Conservatorium zu Warschau versah, erschütterten Anfangs der 1870er Jahre seine Gesundheit in bedenklicher Art. Wiederhergestellt, nahm er 1872 die Stelle als erster Lehrer der Violine am Conservatorium zu Strassburg im Elsass an, in welcher er noch gegenwärtig wirkt. Einige im brillanten Styl gehaltene, der Tiefe jedoch entbehrende Concert- und Saloncompositionen von ihm für Violine sind im Druck erschienen.

Lotz, Theodor, berühmter Blasinstrumentenmacher, lebte in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Pressburg und trug besonders viel zur Verbesserung des Bassethorns bei. Wie dieses waren auch seine Clarinetten und Fagotte während seiner Lebenszeit sehr geschätzt.

Lotze, Karl, tüchtiger deutscher Violinist, geboren am 26. Decbr. 1815 zu Berlin, war im höheren Violinspiel seit 1833 ein Schüler von H. Ries und liess sich 1836 mit grossem Beifall öffentlich hören, worauf er eine Kunstreise nach Sachsen antrat. Von 1837 an war er Concertmeister am Stadttheater zu Riga und concertirte häufig in den deutschen Städten des Landes. Im J. 1849 kehrte er nach Berlin zurück, wirkte zuerst als Musiklehrer und wurde 1857 als königl. Kammermusiker und erster Violinist der dortigen Hofkapelle angestellt. Compositionen von ihm sind nicht erschienen. — Sein Bruder, Wilhelm L., geboren am 17. Jan. 1817 zu Berlin, erlernte beim Kammermusiker F. Töpfer Violoncellospiel und hatte später den berühmten Moritz Ganz zum Lehrer. Im J. 1837 erhielt er die Anstellung als königl. Kammermusiker und war von 1838 bis 1852 Theilnehmer des trefflichen Zimmermann'schen Streichquartetts. In seinen Concerten hat er mitunter eigene Compositionen mit Beifall vorgetragen, jedoch nichts davon veröffentlicht.

Louet, Alexandre (nicht Louette, Louve oder Louvet), französischer Componist, war der Sohn begüterter Eltern und 1753 zu Marseille geboren. Er trieb als Dilettant mit Eifer Musik und reiste 1786 nach Paris, um eine seiner kleinen Opern, »*La doube clef ou Colombine commissaire*«, aufführen zu lassen, die jedoch total durchfiel. Durch die Revolution verarmt, suchte er durch die Kunst in Paris sein Leben zu fristen. Doch brachte ihn auch seine 1797 im Theater Feydeau gegebene dreiaktige Oper »*Amélie*« nicht in die Höhe, und er war, um zu existiren, darauf angewiesen, Claviere zu stimmen. Damals veröffentlichte er auch eine Schrift, betitelt: »*Instructions théoriques et pratiques sur l'accord du Piano-forte etc.*« (Paris, 1798; 2. Aufl. 1804). Um vorwärts zu kommen, ging er nach Russland, war aber 1810 schon wieder, arm wie zuvor, in Paris, wo er von Neuem auf das Clavierstimmen angewiesen war. In Kummer und Noth starb er daselbst im J. 1817. Einige im Druck erschienene Claviersonaten mit und ohne Violine, Potpourris, Romanzen und andere Gesänge tragen seinen Namen.

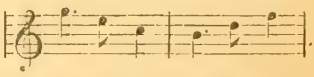
Louis XIII., s. Ludwig.

Louis Ferdinand, s. Ludwig.

Louis, Madame, eine als Clavierspielerin, Sängerin und Componistin gerühmte französische Dilettantin, war die Gattin eines Architekten, deren Ruf besonders von 1776 an datirt, wo eine Oper von ihr, »*Fleur d'épine*«, in Paris

Beifall fand, nicht minder mehrere ihrer im Druck erschienenen Arietten und Claviersonaten. Die Revolution vertrieb sie mit ihrem Manne aus Frankreich, und ist sie seitdem als verschollen zu betrachten.

Loulié, Etienne (nicht François), denkender französischer Tonkünstler, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Musiker des Herzogs von Guise und Musiklehrer in Paris. Als solcher erfand er einen Chronometer, den Vorläufer des Metronoms, bestehend aus einer Tafel, auf der Geschwindigkeitsgrade von 1 bis 72 abgetheilt waren und an der sich ein schwingender Pendel, in Form einer an einem Faden aufgehängten Bleikugel befand; mittelst eines Pflöckchens, den man in den Gradeintheilungen entsprechende Löcher steckte, wurde der Faden verkürzt oder verlängert, und so der Pendel schneller oder langsamer schwingend gemacht. L. beschrieb dies Instrument und liess es abbilden in der Schrift: »*Elémens ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre etc.*« (Paris, 1696; andere Ausg. Amsterdam, 1698). Ferner hat er einen Sonometer (Klangmesser) zur Erleichterung des Clavierstimmens erfunden, den er ebenfalls beschreibt in der Schrift: »*Nouveau système de musique, ou nouvelle division du monochorde avec la description et l'usage du sonomètre etc.*« (Paris, 1698). Endlich wird auch L. die Erfindung des Linienziehers (s. d.) oder Rastrals zugeschrieben. Auch eine Art Musiklehre veröffentlichte L., betitelt: »*Abrégé des principes de musique, avec plusieurs leçons sur chaque difficulté de ces mêmes principes*« (Paris, 1696). Eine Amsterdamer Ausgabe dieses Buches ohne Datumangabe trägt den Titel: »*Elémens ou principes de musique avec la manière du chant etc.*«

Loure (französ.) bezeichnet 1) ein veraltetes, dem Dudelsack oder der Sackpfeife *(Musette)* ähnliches Instrument; 2) einen altfranzösischen Tanz von langsamer Bewegung und ernstem Charakter, der sich nur noch in älteren Ballets, Clavier- und Violinstücken findet. Die L. in der letzteren Bedeutung zeigt sich gewöhnlich im $^3/_4$- oder $^6/_4$-Takt gesetzt, fängt im Aufschlag des Taktes an und spinnt sich in zwei Reprisen zu je 8, 12 oder 16 Takten fort. Fast immer ist das erste Viertel punktirt, die Zwischennote erscheint als Achtel, worauf dann wieder eine Viertelnote folgt, z. B.:  .

In den seltensten Fällen findet man andere Notengattungen beigemischt, so dass dieser Tanz nach unserer Anschauung überaus einförmig klingt, charakteristisch allerdings für die steife Grazie der ganzen Zeitperiode unter Ludwig XIII. und XIV. in Frankreich.

Lovy, Israel, richtiger wohl Lövy oder Löwy, ein in seltenstem Grade ausgezeichneter Synagogensänger, in dessen Art des Vortrags sich eine gewisse Originalität mit den melodischen Formen der guten italienischen Schule verband, wurde im Septbr. 1773 in der Gegend von Danzig geboren. Als L. noch sehr jung war, erhielt sein Vater, der ebenso wie seine Vorfahren Vorbeter in den jüdischen Schulen Polens und Pommerns gewesen war, eine feste Anstellung am Tempel zu Glogau und L. selbst unter den Doctoren und Rabinern dieser Stadt eine gelehrte talmudische Bildung. An der Seite seines Vaters sang er im dortigen Gotteshause, und die intelligente Art, wie er mit seiner klangvollen, sich einschmeichelnden Stimme die Gebete und den Bibeltext vortrug, erregte das Erstaunen, Entzücken und die Bewunderung der Zuhörer. Bald beeiferte man sich in ganz Schlesien, in Sachsen, Böhmen, Mähren und Baiern, den unvergleichlichen Sänger zu berufen und zu hören. Auf diesen Reisen vollendete L. auch seine allgemeine musikalische Bildung, indem er die Werke der Meister, besonders diejenigen Haydn's und Mozart's studirte. Nach mehreren Jahren dieses Nomadenlebens liess sich L. 1799 zu Fürth in Baiern nieder und erlernte während seines sechsjährigen Aufenthalts daselbst Clavier-, Violin- und Violoncellospiel, sowie die französische und italienische Sprache. Von 1806 an war L. drei Jahre lang in Mainz, acht Jahre in Strassburg und

besuchte 1816 seine alten Eltern in Glogau, auf welcher Reise er auch in den Synagogen von Berlin und Frankfurt a. O. sang. Im J. 1817 erhielt er einen glänzenden Ruf an den Haupttempel in London. Auf dem Wege nach England sang er in Metz, Thionville, Verdun und im Febr. 1818 in Paris, wo die von seinem Gesange enthusiasmirte Gemeinde ihn festzuhalten wusste. Um ihn zu hören, besuchten die grössten Meister der Tonkunst die israelitische Synagoge und versicherten ihn ihrer Sympathie. Unter den glänzendsten Versprechungen suchte man ihn sogar zur Bühne zu ziehen, jedoch widerstand L. standhaft allen derartigen Verlockungen, zufrieden damit, dass das israelitische Consistorium, um ihn der Hauptstadt Frankreichs zu erhalten, einen lebenslänglichen Contrakt mit ihm abschloss. Im März 1822 wurde ein neuer Tempel in Paris eingeweiht, in welchem neben den alten liturgischen Gesängen auch neue Ritualchöre gepflegt wurden. Diese letzteren für Knabenstimmen und Orgel waren von L. componirt, und die Schönheit derselben, sowie der Eindruck, den sie hervorriefen, trug viel dazu bei, die sich entgegenstemmende Orthodoxie nach und nach zum Verstummen zu bringen. Die Anstrengungen, denen sich L. als Componist für die reformjüdischen Gemeinden Frankreichs und als fast täglich beschäftigter Sänger hingab, blieben jedoch nicht ohne Einwirkung auf seine sonst fest und dauerhaft gewesene Gesundheit, und am 7. Jan. 1832 erlag er zu Paris einer Brustkrankheit, einen bis jetzt noch unverdunkelt gebliebenen, grossen Ruf hinterlassend.

Low, Edward, berühmter englischer Orgelvirtuose und Tonkünstler, geboren im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu Salisbury, erhielt als Kathedral-Chorknabe daselbst seinen ersten Musikunterricht vom Organisten Holm. Im J. 1630 wurde er als Organist an der Christkirche zu Oxford angestellt und 1661, nach Wilson's Abgang, zum Professor der Musik an der dortigen Universität, einige Jahre darauf auch zum Organisten der königl. Kapelle ernannt. Er starb am 11. Juli 1682 zu Oxford. Man kennt von ihm nur noch ein kleines Werk: »*Some short directions for the performance of Cathedral-service*« (Oxford, 1661), dessen zweite Auflage von 1664 sein Bildniss enthält. — Ein geschätzter englischer Kirchencomponist, Richard L., lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Von seinen Lebensumständen ist jedoch, trotz seines trefflichen Rufs, nichts mehr bekannt geblieben.

Loyset (französ.), d. i. der kleine Louis, ein Kosename, den die beiden älteren französischen Componisten Compère und Piéton (s. d.) führten. Beide werden häufig blos unter dem Namen L. angeführt.

Lozek, genannt der Aeltere, ein vorzüglicher Clavier- und Orgelvirtuose, gründlicher Musiktheoretiker und gesuchter Kunstlehrer, war gegen Ende des 18. Jahrhunderts Musikdirektor am deutschen Theater und hierauf Organist zu Prag. Zugleich besass er ein intimes Verständniss der lateinischen Sprache und Literatur. Wahrscheinlich hat er auch componirt, doch ist nichts von ihm bekannt geworden. Der hin und wieder unter dem Namen Loschek angeführte Prager Organist zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist jedenfalls identisch mit L.

Lubbert, Emile Timothée, französischer Tonkünstler und Operndirektor, geboren am 18. Febr. 1794 zu Bordeaux, stammte aus einer holländischen Familie und erhielt durch seine begüterten Eltern eine sehr sorgfältige Erziehung. Seine wissenschaftlichen Studien vollendete er in Paris und erlangte durch Protection sofort eine Anstellung im Finanzministerium als Lotterieinspektor. Zugleich studirte er bei Fétis Harmonie und Compositionslehre. Nachdem er 1823 eine einaktige komische Oper, »*Amour et colère*« geschrieben und ohne Erfolg zur Aufführung gebracht und hierauf noch eine andere unaufgeführt gebliebene Oper componirt hatte, wurde er 1827 als Direktor der Grossen Oper in Paris angestellt. Das Glück begünstigte ihn durch Epoche machende Werke, die gerade damals dem Institute zugeführt wurden, L. selbst aber vernachlässigte das Geschäft so, dass sich alljährlich ungeheure Deficits ergaben, und er nach der Julirevolution zurücktreten musste. Doch schon 1831 übernahm

er auf eigene Rechnung und Gefahr die Leitung der *Opéra comique* in Paris, vermochte sich auch hier nicht zu halten und musste Frankreich Schulden halber verlassen. Er kam später nach Aegypten und erhielt vom Vicekönig Mehemed Ali eine Anstellung als Ceremonienmeister. Er starb 1859 zu Cairo.

Lubin, Napoleon Antoine Eugène Leon **de Saint-,** vortrefflicher Violinvirtuose, geboren am 8. Juli 1805 zu Turin als Sohn eines in Folge der Revolution aus Frankreich emigrirten Offiziers, mit dem er in seinem vierten Jahre nach Hamburg übersiedelte. Dort erhielt er Unterricht im Harfen- und von seinem Vater im Violinspiel und zwar mit solchem Erfolge, dass er sich in seinem neunten Jahre öffentlich hören lassen konnte. Im J. 1817 machte er, für einen zehnjährigen Knaben ausgegeben, seine erste Kunstreise, auf der er zunächst in Berlin eintraf. In Kassel interessirte sich Spohr so lebhaft für sein Talent, dass er ihn vollends ausbildete. Nun begab sich L. 1820 nach Wien, wo er sehr gefiel, wurde 1823 erster Violinist im Orchester des dortigen Josephstädter Theaters und rückte ein Jahr später zum zweiten Kapellmeister auf. Später lebte er längere Zeit als Musiklehrer in Ungarn, u. A. ein Jahr lang auf den Gütern des Grafen Ladislaw Festetics, wo er bemüht war, nach dem Vorbilde Paganini's sich als Virtuose zu vervollkommnen. Im J. 1830 wurde er als Concertmeister für das Königsstädter Theater nach Berlin engagirt und blieb in dieser Stellung bis 1847. In seinem Hause veranstaltete er von jeher sehr interessante Concerte und Quartett-Versammlungen, in denen sich die berühmtesten Virtuosen, wie Spohr, Mendelssohn, Liszt, Servais u. s. w. hören liessen. L. starb nach jahrelanger Kränklichkeit am 13. Febr. 1850 zu Berlin. Auch als Componist war er nicht unbedeutend gewesen, wenngleich mehr nach Seite des Brillanten und Glänzenden, als des Gediegenen und Tiefen. Man kennt von ihm Singspiele, Ballets, ein- und mehrstimmige Gesänge, ein Octett, Quintette, Quartette, Claviertrios, Duette, zahlreiche Solos, Uebungsstücke, Variationen u. s. w. für Violine und einige Clavierstücke, von denen das Meiste auch im Druck erschienen ist.

Luc, Monsieur **de Saint-,** berühmter französischer Lautenvirtuose, stand in Diensten des Königs Ludwig XIV. und unternahm im J. 1700 eine grosse Kunstreise in das Ausland, die ihn auch an die Höfe von Wien und Berlin führte, wo er mit seinem Spiel ausserordentlichen Beifall und schmeichelhafte Auszeichnungen erntete. Von seinen Compositionen erschienen zwei Bücher Lautenstücke, mit Begleitung einer Flöte oder Oboe und des Basses in Amsterdam bei Roger und einiges Andere in Paris.

Luca, Severo de, römischer Componist um 1700, in welchem Jahre er ein Oratorium seiner Composition, betitelt: »*Il martirio di San Erasmo*« in der Kirche *della pietà* zu Rom zur ersten Aufführung brachte.

Lucas, Ignaz, vortrefflicher Hornbläser, Contrabassist und Sänger, geboren am 29. April 1762 zu Krintsch in Schlesien, als Sohn des dortigen Schullehrers, erhielt als Schüler des Breslauer Gymnasiums der Leopoldina seit 1773 Gesangunterricht von Adalb. Katzer, dem Regenschori an der Minoritenkirche. Nachdem er als Altist auf den meisten Kirchenchören Breslau's gewirkt hatte, verliess er 1783 die Schule und liess sich als Sänger und Clarinettist an St. Vincenz anstellen. Jetzt studirte er ernstlich die Musik und bildete seine zum schönen, umfangreichen Bass umgewandelte Stimme auf's Tüchtigste aus; von seiner Fertigkeit auf dem Contrabass sprach Dittersdorf mit der grössten Anerkennung. Nachgehends trat er besonders als Tanzcomponist hervor, brachte die Ball- und Gartenmusik zu Breslau in Flor, war als Lehrer viel beschäftigt und wurde im J. 1800 als Regenschori an der Sandkirche, sowie 1815 als Gesang- und Violinlehrer am katholischen Schullehrer-Seminar angestellt. Um 1835 war er noch am Leben. Er hat über 650 Musiker gebildet und von 1789 bis 1817 die Musik zu beinahe 700 Festlichkeiten geliefert.

Lucatello, Giovanni Battista, berühmter italienischer Tonsetzer zu Ausgang des 16. Jahrhunderts, von dessen Arbeit sich Einiges in dem Sammel-

werke des Fabio Constantini: »*Selectae cantiones excellentissimorum auctorum a 8 voc.*« (Rom, 1614) vorfindet, was seinen Ruf rechtfertigt.

Lucca, Francesco, intelligenter italienischer Musikalien-Verleger, geboren in Cremona 1802, kam als Jüngling nach Mailand und trat als Notenstecher in das dortige, damals schon blühende Verlagsgeschäft von Ricordi ein. Sein Interesse für die Musik, die er auch selber als Clarinettist ausübte, veranlasste ihn bald darauf, ein eigenes Verlagsgeschäft zu gründen, und wenn auch durch äussere Umstände keineswegs begünstigt — sein ganzes Vermögen bestand zu jener Zeit in dreitausend österreichischen Zwanzigern — brachte er es doch durch Willenskraft, eisernen Fleiss und strenge Rechtlichkeit in Kurzem zu einer hervorragenden Stellung unter den italienischen Verlegern; nach einer Reihe von Jahren aber voll unermüdlicher Arbeit — so dass er beispielsweise einmal während sechs Monaten das Haus nicht verliess — war das von ihm gegründete Geschäft zu einer solchen Bedeutung gelangt, dass es nunmehr dem Ricordi'schen einigermaassen ebenbürtig zur Seite stand. Mit einem ungewöhnlichen künstlerischen und geschäftlichen Scharfblick begabt, hatte L. die Lücken in der Entwickelung des italienischen Musikalienhandels erkannt, und er wendete demzufolge seine Theilnahme vornehmlich solchen Werken zu, welche ihm geeignet schienen, die musikalischen Anschauungen seiner Landsleute zu erweitern, auch wenn auf ihre sofortige Anerkennung nicht zu rechnen war. Von ausländischen Componisten ist es vor allem Richard Wagner, um dessen Bekanntwerden in Italien sich L. aufs eifrigste bemühte, indem er dessen Opern »Rienzi«, »Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« in eleganten Ausgaben mit italienischem Text veröffentlichte und die Aufführung der beiden letzteren in Bologna beinahe allein vermittelte. Daneben verdankt ihm eine grosse Zahl jüngerer italienischer Komponisten, unter denen Petrella, Marchetti, Gomes, den Vortheil einer frühzeitigen und erfolgreichen Berührung mit der Oeffentlichkeit. Bei L.'s am 20. Novbr. 1872 erfolgtem Tode traten die Achtung und Sympathie, welche er sich bei seinen Mitbürgern erworben hatte, aufs Deutlichste zu Tage; eine unzählbare Menge von Musikern, Journalisten und Verehrern aus allen Gesellschaftsklassen gaben ihm das letzte Geleite, und auf seinem Grabe fanden die Gefühle allgemeiner Trauer in einer Reihe tief empfundener Reden — unter denen eine von L.'s Rivalen, zugleich aber Freunde Ricordi — angemessenen Ausdruck. — Seine Wittwe Giovannina L. geborene Strazza (aus der Familie des durch seine Donizetti-Büste im Mailänder Scala-Theaters bekannten Bildhauers) hat schon bei Lebzeiten ihres Gatten einen lebhaften activen Antheil an dessen Arbeiten genommen, und ist seit seinem Tode an die Spitze des Geschäftes getreten. Indem sie die geschäftlichen Prinzipien des Verstorbenen zu den ihrigen machte, und an Sorgfalt und Arbeitseifer kaum hinter demselben zurückblieb, ist es ihr gelungen, das Haus L. auf gleicher Höhe zu erhalten. Auf ihre Veranlassung fanden die Aufführungen von Rich. Wagners »Rienzi« in Venedig und »Lohengrin« in Mailand statt. Charakterisirend für die Liberalität und Grossartigkeit, welche das Haus L. auch unter ihrer Leitung auszeichnet, ist die Handlungsweise der Frau L. bei Gelegenheit jener ersten Mailänder Lohengrin-Aufführungen, welche bekanntlich unter der heftigsten Opposition des Publikums und der meisten Musiker stattfanden. Weit entfernt, sich durch dies geschäftliche Missgeschick entmuthigen zu lassen, liess sie unmittelbar nach dem Falle der Oper dem Orchester- und Chor-Personal des Scala-Theaters ein Trostgeschenk von tausend Francs in Gold überreichen und bestimmte eine weitere Summe von dreitausend Francs zum Reisestipendium für einen begabten Compositions-Schüler des Conservatoriums, damit derselbe sich in Deutschland mit der dortigen neueren Musikrichtung vertraut zu machen Gelegenheit finde. L.

Lucca, Pauline, einer der glänzendsten Gesangssterne am Opernhimmel der Gegenwart, eine hochbegabte, geniale Künstlerin, wie deren nur vereinzelt erscheinen, wurde am 25. April 1842 in Wien geboren und erregte schon als

Kind Aufsehen durch ihren schönen, innig beseelten Gesang, der häufig von den Kirchenchören Wiens herabscholl. Ihr erster Gesanglehrer war Joseph Rupprecht, aus dessen Händen sie später behufs höherer Ausbildung in die Rich. Lewy's und Otto Uschmann's überging. In den Opernchor des kaiserl. Theaters am Kärnthnerthor 1856 aufgenommen, versäumte sie es nicht, sich durch aufmerksames Beobachten der damaligen Bühnengrössen zu bilden, und seit 1859 konnte sie es wagen, in Olmütz und Prag zu gastiren, während man sie in Wien fortgesetzt unbeachtet liess. Während ihres Gastspiels in Prag hörte sie der General-Intendant der königl. preussischen Bühnen, B. von Hülsen, veranlasste sie, in Berlin zu gastiren und bewerkstelligte, da sie ausserordentlich gefiel, ihr Engagement, das sie am 1. April 1861 antrat. Von Meyerbeer, den sie mit Verehrung als ihren eigentlichen Lehrer und Meister bezeichnet, und der schon damals die Rolle der Selica in seiner „Afrikanerin" für sie bestimmte, erhielt sie mehrmonatliche praktische Unterweisungen und Winke, und von Rolle zu Rolle stieg sie höher in der Gunst des Publikums und des Hofes. Im J. 1863 schuf sie nach ihren genialen Intentionen für die Berliner königl. Oper die »Margarethe«, 1865 die »Afrikanerin«, 1869 »Mignon«, und hat sich in diesen Rollen unvergänglichen Ruhm in der Bühnengeschichte erworben. Nicht minder gross war sie als Opernsoubrette im »schwarzen Domino« (1863), »Fra Diavolo« (1865), »Krondiamanten« (1866), »Carlo Broschi« (1867), wie durch sie denn die Auber'schen Spielopern wieder ein Heim im Berliner Repertoire fanden. Die Huldigungen, die sie allabendlich vom Publikum empfing, nahmen je länger, je mehr den Charakter der Vergötterung an, und die ganze Nacht vor ihrem jedesmaligen Auftreten hindurch harrte eine ungeheure Menschenmenge der Eröffnung der Kasse. Ihre Erscheinung allein schon reichte hin, Alles zu elektrisiren, und die lokale Opernbühne feierte eine kaum dagewesene Glanzperiode. Durch häufige Gastspiele an allen grossen deutschen Bühnen, besonders aber auch in London und St. Petersburg begründete sie ihren Weltruhm und schwang sich zu der neben Adelina Patti und Christina Nilsson gefeiertsten Sängerin der Gegenwart empor. Als Mathilde Mallinger 1869 in Berlin engagirt wurde und mit untergeordneten Kräften einen Kampf mit Pauline L. auf deren eigentlichem Gesangsgebiete zu unternehmen wagte, blieben persönliche Reibereien und Intriguen nicht aus, die um so gehässiger wurden, als man sogar begann, sie vor dem Publikum ausspielen zu wollen. Obwohl dieses und der königl. Hof entschieden Parthei für seinen älteren Liebling nahm, liess sich die L., durch eheliche Zerwürfnisse ebenfalls alterirt, im Septbr. 1872 hinreissen, gegen die Berliner Hofbühne contraktbrüchig zu werden und nach New-York zu gehen. Gastirend und mit wechselndem pekuniären Erfolge bereiste sie hierauf bis 1874 die Opernbühnen Nordamerika's, kehrte dann nach Deutschland zurück und verwerthete ihre im allmäligen Rückgange begriffenen künstlerischen Kräfte durch häufiges Auftreten auf allen grossen Theatern mit Ausnahme Berlins. In Wien feierte sie 1875 und 1876 noch einmal die glänzendsten Triumphe und empfing die noch immer wohlverdienten Lorbeeren.

Wer jemals die »Margarethe«, »Selica«, »Valentine«, »Mignon«, Mozart's und Auber's »Zerline« von dieser grossen Sängerin gesehen, den unwiderstehlich berückenden Wohllaut ihres herrlichen Stimmorgans empfunden hat und von ihrem unvergleichlich charakteristischen Spiele sich hinreissen liess, der muss der Gegenwart und Nachwelt gegenüber bezeugen, dass in Pauline L. der wahre Genius darstellender Kunst lebt, dessen Macht sich ebenso in Tönen, wie in der ganzen Haltung der liebenswürdigen Gestalt kundgiebt. Ohne der Natur auch nur entfernt Gewalt anzuthun, vermochte sie ihre Stimme rein und in jeder nur denkbaren Modulation zu verwenden; einmal mit einer Kraft, einem Volltone, dass man sie auch unter dem stärksten Chore, begleitet vom ganzen Orchester, klar unterscheiden konnte, dann wieder in einem solchen Grade von Schwäche bei jedoch ganz deutlicher Tongebung, dass selbst der beste Clarinettist um den Ton verlegen sein durfte, der den ihrigen nicht überstimmte,

und dabei besass sie eine Coloraturfertigkeit, eine Feinheit der Phrasirung, wie keine einzige der deutschen Sängerinnen der Gegenwart. Wie in ihrem Gesange, so paarte sich in ihrem Spiele im ernsten wie im heitern dramatischen Style Schönheit mit lauterster Wahrheit, und wohl kann man in Erinnerung an ihre Erscheinung von ihr dasselbe sagen, was einst ein Dichter über die Leistungen einer hochberühmten Sängerin früherer Zeiten aussprach, dass nämlich die sichtbare Melodie ihrer Glieder zwar dem melodischen Gange ihres redenden Gesanges entspricht, aber das Leben selbst auch ideell in ihr abgespiegelt wird, und mit diplomatischer Treue sie sich festhält an den Gestaltungen der Wirklichkeit, nur das Eckige in dieser mit rhythmischer Zierde verschönend. Während das Auge wohlgefällig hängt an jeder ihrer Bewegungen und Stellungen, wird das Herz zugleich ergriffen von deren energischer Wahrheit. Sie wird erfasst als mimisches Bild und charakteristische Menschennatur zugleich.

Lucchesi, Andrea, bedeutender italienischer Orgelspieler und Componist, geboren am 27. Mai 1741 zu Motta im Friaul von Venedig, studirte bei Paoluzzi in Bologna und bei Seratelli in Venedig Contrapunkt und Kirchenstyl, sowie bei Cocchi in Neapel die dramatische Composition. Im J. 1771 stand er als Musikdirektor an der Spitze einer wandernden italienischen Operntruppe, die in Bonn Vorstellungen gab, und der Kurfürst von Köln zog ihn von dort aus als Kapellmeister in seine Dienste, in denen er bis zu seinem Tode, Anfangs des 19. Jahrhunderts, blieb. Von seinen Opern sind als in Venedig und Bonn aufgeführt, zu nennen: »*L'isola della fortuna*«, »*Il marito geloso*«, »*Le donne sempre donne*«, »*Il matrimonio per astuzia*«, »*Il natal di Giove*«, »*L'inganno scoperto*« »*Ademira*« u. s. w., ferner auch Intermezzi, Cantaten und Gelegenheitsstücke für die Bühne. Für die Kirche schrieb er Messen, Motetten, zweichörige Vespern, ein Tedeum, ein Requiem, ein lateinisches Oratorium. Endlich erschienen noch von ihm drei Sinfonien für Orchester, geschickt gearbeitete Sonaten für Clavier und Violine, drei Trios, zwei Clavierconcerte u. s. w. In seinem Manuscriptennachlass fanden sich noch andere Concerte und Clavierquartette.

Lucchesi, Giulio Maria, vorzüglicher italienischer Violinvirtuose und Componist, zu Pisa um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren, erlernte sein Instrument bei Moriano, vervollkommnete sich bei Nardini und studirte den Contrapunkt unter Checchi's Leitung. Er wurde, nachdem er eine Zeit lang in Wien gewesen war, vom Erzbischof von Salzburg angestellt, kehrte aber 1799 wieder nach Italien zurück, wo er auch gestorben ist. Componirt hat er Sinfonien, Vocalsachen, Violinduette und Sonaten für Clavier und Violine, von welchen auch Einiges im Druck erschienen ist.

Lucernitates (latein.) nannten die ersten Christengemeinden diejenigen ihrer Lieder (Psalme und Hymnen), welche sie bei ihren nächtlichen Zusammenkünften behufs Religionsübung sangen.

Luce-Varlet, Charles, französischer Violinist und Componist aus Liebhaberei, geboren am 1. Decbr. 1781 zu Douai, in welcher Stadt er auch seine Musikübungen begann. Im J. 1801 kam er auf das Conservatorium in Paris, wo er im Violinspiel Baillot, in der Harmonielehre Catel und im Contrapunkt Gossec zu Lehrern hatte und kehrte 1805 nach Douai zurück, wo er alsbald der Mittelpunkt des dortigen musikalischen Lebens wurde, indem er Orchesterconcerte veranstaltete und dirigirte und ebenso Quartettaufführungen gab, bei denen er die erste Violine vortrefflich vertrat. Componirt hat er eine Sinfonie für Orchester, Streichquintette, Quartette und Terzette, Concerte und Variationen für Violine, viele Hymnen, Cantaten, Chöre, Entractes, sodann aber auch drei einaktige und zwei dreiaktige Opern, sämmtlich von 1820 bis 1836 in Douai aufgeführt. Diese sind »*Caroline de Tytzdenz*« (1820), »*La prévention*« (1822), »*La mort de Paul I.*« (1834, in Gemeinschaft mit V. Lefèvre), »*Les ruines de Mont-Cassin* (1836) und »*L'élève de Presbourg*«. Letztere wurde im April 1840 auch in Paris mit gutem Erfolge gegeben. Im J. 1845 wurde L. zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und starb 1856 zu Douai.

Lucianus, der geistreichste unter den späteren griechischen Schriftstellern, geboren um 125 n. Chr. zu Samosata in Syrien, trat, nachdem er sich durch Energie niedrigen Verhältnissen entrissen hatte und nach vollendeten Studien in Jonien und Griechenland, als Sachwalter in den Tribunalen zu Antiochia auf. Dann unternahm er grosse Reisen durch Syrien, Phönicien und Aegypten und gelangte in seinem 25. Jahre über Griechenland nach Italien, wo er, sowie in Gallien, durch Unterricht in der Beredtsamkeit ein bedeutendes Vermögen sich erwarb, um darauf zu Athen im Umgange mit den ausgezeichnetsten Männern seinen geistigen, besonders schriftstellerischen Beschäftigungen ungestört obliegen zu können. Allein im vorgerückten Alter verlor er seine ganze Habe und nahm deshalb eine vom Kaiser Severus ihm übertragene öffentliche Anstellung als Procurator der Provinz Aegypten an, die er noch unter dem Kaiser Commodus bis an seinen Tod, um 200 n. Chr. behauptete. Unter seinen in Deutschland häufig herausgegebenen Schriften befindet sich eine grössere musikalische Abhandlung, sowie in seinen Göttergesprächen und in seinem Aufsatz über den Tanz viele Fragmente über die Musik des Alterthums.

Lucini, Francesco, oder Lucino, einer der ältesten berühmten Sänger Italiens, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Mailand, war von etwa 1600 bis 1630 als Bassist im Dom seiner Vaterstadt angestellt. Er hat auch componirt, und es sind von ihm »*Concerti diversi a* 2, 3 *e* 4 *voci con partitura*« (2 Thle., Mailand, 1616 u. 1617) erschienen.

Lucio, Francesco, s. Luzzo.

Lucretius, Titus Carus, altrömischer Dichter, geboren um 95 v. Chr., widmete sich mit Eifer der Epikuräischen Philosophie und soll in einem Anfall von Melancholie im 44. Jahre seines Alters durch freiwilligen Tod sein Leben geendet haben. In seinem berühmten Lehrgedicht in sechs Büchern, »*De rerum natura*«, worin er die metaphysischen Grundsätze des Epikuräismus in kräftiger Sprache und mit Scharfsinn entwickelt, findet sich (gegen Ende des 5. Buches) zum ersten Male die Meinung aufgestellt, die Menschen hätten die Musik von den Vögeln erlernt, eine Ansicht über den Ursprung der Musik, die schon im Alterthum vielfach bekämpft worden ist.

Luden, Heinrich, gründlicher, geistvoller historisch-politischer und kunstphilosophischer Schriftsteller, geboren am 10. April 1780 zu Loxstedt im Herzogthum Bremen, studirte von 1799 bis 1803 in Göttingen Theologie, Geschichte und Philosophie. Im J. 1806 als ausserordentlicher Professor der Philosophie nach Jena berufen, las er daselbst vorzüglich über Geschichte und erhielt 1810 die ordentliche Professur in dieser Wissenschaft. Gestorben ist er im J. 1847 als Geheimer Hofrath und Professor zu Jena. Von seinen verdienstvollen Schriften gehören hierher: »Grundzüge ästhetischer Vorlesungen« (Göttingen, 1808), worin er auch Musikalisch-Theoretisches entwickelt.

Ludi moderator oder **ludi magister** (latein.), d. i. Meister des Spiels, hiessen bis in das 17. Jahrhundert hinein häufig die Organisten.

Ludi spirituales (latein.), das sind geistliche Spiele, nannte man die aus dem Mittelalter herstammenden, in Verse gebrachten und abgesungenen Legenden und heiligen Geschichten, aus welchen sich das Oratorium (s. d.) entwickelt hat, insofern man dasselbe als ein geistliches Drama ansieht.

Ludovici, Jacob Friedrich, deutscher Gelehrter, geboren zu Vonholshagen 1671, gestorben 1723 als Professor der Rechtsgelehrsamkeit zu Giessen, hat »über die Glocken« geschrieben.

Ludovici, Tommaso, eigentlich Thomas Ludwig geheissen, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, deutscher Abkunft, der ganz oder grösstentheils in Italien gelebt zu haben scheint, wo von seiner Arbeit erschienen: »*Hymni totius anni quatuor vocum; una cum quatuor psalmis praecipuis festivitatibus octo vocum*« (Rom, 1591). Vgl. Draudius »*Bibl. class.*«.

Ludwig XIII., König von Frankreich von 1610 bis 1643, der Sohn Heinrich's IV. und der Maria von Medici, wurde am 27. Septbr. 1601 zu Fon-

tainebleau geboren und bestieg nach der Ermordung des Vaters, am 14. Mai 1610 den Thron. Er trieb, obschon ohne alle Phannasie, mit Vorliebe Musik und componirte sogar. Kircher theilt (Musurgie I. S. 690) ein vierstimmiges Chanson: »*Tu crois, ô beau soleil*« von der Composition L's mit, welches mit corrumpirter Harmonie auch Laborde im 2. Band seines »*Essai sur la musique*« und für Spinett arrangirt Merhenne in seiner »*Harmonie universelle*« wiedergiebt. Ein Lieblingsstück der französischen und deutschen Orchester, betitelt »*Gavotte* (oder *Air*) *de Louis XIII.*«, welches 1870 aufkam, ist nicht von L. componirt, sondern als einzelne, für Glocken gesetzte Nummer in dem berühmten »*Ballet de la reine*« enthalten. L. starb am 14. Mai 1643 in St. Germain und hinterliess die französische Nation von Lasten und Despotismus fast erdrückt.

Ludwig Friedrich Christian, gewöhnlich Louis Ferdinand genannt, Prinz von Preussen, ein von keinem Fürsten übertroffener vorzüglicher Clavierspieler und gediegener Componist, wurde am 18. Novbr. 1772 zu Friedrichsfelde bei Berlin geboren als der Sohn des Prinzen Ferdinand von Preussen, des Bruders Friedrich's des Grossen. Bei vortrefflicher Ausbildung seiner trefflichen Anlagen durch französische Erzieher und Lehrer, bei der die Musik die Hauptrolle spielte, vernachlässigte man gänzlich die Bildung seines Charakters, weshalb er sehr oft eine Beute der Leidenschaftlickkeit wurde und sich gern in Extremen bewegte. Für den Krieg entflammt, folgte er 1792 mit überspannten Hoffnungen dem Heere an den Rhein, wo ihn sein Ungestüm wiederholt in Verlegenheit brachte, allein auch sein Feldherrntalent sich zeigte. Nach dem Frieden von 1795 beschäftigte er sich wieder daheim mit der Kunst, insbesondere mit der Musik, aber auch mit galanten Abenteuern. Beethoven, der 1796 in Berlin war, sprach sich sehr günstig über das Talent des Prinzen aus, sagte, er spiele gar nicht prinzlich, sondern wie ein tüchtiger Clavierspieler und widmete ihm einige seiner Compositionen. Im J. 1800 kam der berühmte Dussek nach Berlin und ward alsbald der Lehrer, intime Freund, Kunst- und Gelagengenosse des Prinzen. Als 1806 der Krieg mit Frankreich ausbrach, wurde L. zum Generallieutenant ernannt und erhielt den Befehl über den 18,000 Mann starken Vortrab des Hohenlohe'schen Corps, mit welchem er vorsichtig über der Thüringerwald vorrücken, jedoch jedes Gefecht vermeiden sollte. Ein zweimal überlegener Feind rückte ihm am 10. Octbr. bei Saalfeld entgegen, und in seiner Leidenschaftlichkeit nahm der Prinz, statt sich zurückzuziehen, den Kampf an, der mit der fast gänzlichen Vernichtung seines Corps endete. Von den Feinden umringt und den Tod der Gefangenschaft vorziehend, fiel er nach tapferer Gegenwehr, ganz von Wunden bedeckt. Ein Denkmal wurde ihm an Ort und Stelle am 10. Octbr. 1823 errichtet. — Von seinen Compositionen, die Grösse, Kühnheit, Glanz und Innigkeit der Ideen aufweisen und in deren Factur sich nur hin und wieder der Dilettant verräth, erschienen Variationen, Rondos und Fugen für Clavier, sodann aber besonders Trios, Quartette, Quintette und einzelne Tonsätze für Clavier und Streichinstrumente und ein Octett für Clavier, Clarinette, zwei Hörner, zwei Violinen und zwei Violoncelli op. 12. Sein vollendetstes Werk ist das Pianoforte-Quartett in *F-moll* op. 6, in dem sich ein ächt tonkünstlerisches Gemüth unzweideutig ausspricht. Theod. Körner hat ein Gedicht auf den Prinzen verfasst, welches C. M. v. Weber 1816 in Musik gesetzt hat und das als op. 43 des letzteren erschienen ist. Dies durchcomponirte Tonstück ist reich mit aus den Werken des Prinzen entlehnten musikalischen Ideen durchwebt, ja eigentlich darauf gegründet.

Ludwig, Christian Gottlob, Doctor der Medizin zu Leipzig um 1740, gestorben daselbst am 7. Mai 1773, schrieb auf musikalischem Gebiete: »Versuch eines Beweises, dass ein Singspiel oder eine Oper nicht gut seyn könne« (abgedruckt und mit Anmerkungen versehen in Mitzler's musikalischer Bibliothek Bd. II. S. 1 bis 27).

Ludwig, J. L., bewährter, tüchtiger Schulpädagoge, geboren am 16. Novbr. 1800 zu Zell am Ursprung der fränkischen Saale, erhielt in ländlicher Ab-

geschiedenheit eine wissenschaftliche Erziehung, wobei ihn von seinem neunten Jahre an ein gewisser Cantor Schmidt im Clavierspiel unterrichtete. Seine Ausbildung zum Lehramt gewann er in dem Institut des Kreis-Schulraths Dr. Graser, das er bis zum frühen Eingehen desselben besuchte. In seinem 17. Jahre zur Lehrerpraxis zugelassen, wirkte L. als Lehrer und Cantor zu Bindlach bei Bayreuth durch Wort und Schrift sehr segensreich. Seit seinem 23. Lebensjahre beschäftigte er sich neben seinem Unterricht in der Schule mit der Vorbereitung junger Leute für das Volksschullehreramt. Viele und meist sehr würdige Lehrer, Organisten und Cantoren in Oberfranken haben ihre Vorbereitung durch ihn erhalten. Warum dessenungeachtet L. niemals in einen seinen Kenntnissen und Leistungen entsprechenderen Wirkungskreis versetzt worden, ist nicht bekannt.

Ludwig, Johann Adam, vorzüglicher deutscher Akustiker und Orgelkenner, geboren am 1. Octbr. 1730 zu Sparneck unweit Bayreuth, gestorben 1782, verfasste folgende, zum Theil nicht unwichtige Schriften: »Versuch von den Eigenschaften eines rechtschaffenen Orgelbauers« (Hof, 1759); »Schreiben an den Oberorganisten Hoffmann in Breslau« u. s. w. (1759); »Vertheidigung des Herrn Sorge wider Herrn Marpurg«; »Gedanken über die grossen Orgeln, die aber deswegen keine Wunderwerke sind« (Leipzig, 1762); »Den unverschämten Entehrern der Orgel« u. s. w. (Erlangen, 1764).

Lü (chines.), d. i. der Ton, (s. Lu-lu).

Lübeck, Ch. H., ausgezeichneter Violinist und Dirigent, geboren am 11. Febr. 1799 in Alssen bei Düsseldorf, war königl. niederländischer Kapellmeister und Direktor des Conservatoriums im Haag. Um die Einbürgerung der guten Musik und um die Hebung des Kunstwesens in den Niederlanden hat er sich dort unvergessen gebliebene Verdienste erworben. Er starb am 11. Febr. 1866 im Haag. — Seine beiden Söhne sind als tüchtige Virtuosen in Holland, Belgien, Frankreich und Deutschland rühmlichst bekannt. Der ältere, Ernst Heinrich L., geboren am 24. Aug. 1829 im Haag, trat, nachdem er unter seines Vaters Leitung gediegene Musikstudien gemacht hatte, zuerst 1849 als Pianist öffentlich auf. Hierauf bereiste er Amerika und errang glänzende Erfolge. Nach drei Jahren kehrte er zuerst in sein Geburtsland zurück, woselbst ihn der König zu seinem Hofpianisten ernannte, und lebte seit 1855 hauptsächlich in Paris, als Concertspieler und Lehrer hochgeachtet. Von seiner Composition sind Salonstücke für Pianoforte im Druck erschienen. — Sein Bruder, Louis L., geboren 1832 im Haag, ist ein begabter Violoncellist, welcher in Bezug auf Technik und grossen, edlen Ton sehr hoch steht. Er war um 1870 einige Jahre lang Lehrer seines Instrumentes am Conservatorium in Leipzig und siedelte hierauf nach Frankfurt a. M. über, von wo aus er öfter Concertreisen unternahm.

Lübeck, Vincenz, ausgezeichneter und berühmter deutscher Orgelvirtuose, geboren 1654 zu Podingsbüttel im Bremischen, kam als Knabe mit seinem Vater und Musiklehrer nach Flensburg, wo derselbe Organist an der Marienkirche geworden war. L. selbst erhielt 1674 die Organistenstelle an der Cosmas- und Damianskirche in Stade, die er 28 Jahre hindurch inne hatte, und kam dann als Organist der Nicolaikirche nach Hamburg, wo er hochbetagt am 9. Febr. 1740 starb. Er hat zahlreiche tüchtige Schüler, u. A. den weiter unten folgenden Lüders (s. d.), gebildet, und von weiter Ferne kam man herangereist, um sein Orgelspiel zu bewundern.

Lück, Stephan, musikgelehrter katholischer Geistlicher, geboren am 9. Jan. 1806 zu Linz am Rhein, studirte Theologie, daneben auch Musik, und wurde 1828 zum Priester geweiht. Als Professor der Moraltheologie und Direktor der Dom-Musikschule in Trier angestellt, wirkte er auch in weiteren Kreisen eifrig auf die Heranbildung tüchtiger Kirchenchöre und zwar besonders durch die Schrift »Theoretisch-praktische Anleitung zur Herstellung eines würdigen Kirchengesanges« (Trier, 1856; 2. Aufl. 1858). Im J. 1860 gab er, gleichfalls

zu Trier, eine »Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche« in zwei Bänden heraus. L. lebt und wirkt noch gegenwärtig als Domcapitular in Trier.

Lüders, Hans Heinrich, vorzüglicher deutscher Orgelvirtuose, ein Schüler des oben genannten Vincenz Lübeck, geboren am 24. Febr. 1677 zu Relling, einem Marktflecken in der Grafschaft Pinneberg, war der Abkömmling einer seit Alters vom Urgrossvater und länger her bekannten Organistenfamilie. Als Schüler der lateinischen Schule in Glückstadt von seinem 12. Jahre an genoss L. zugleich durch fünf Jahre den Gesang- und Clavierunterricht des berühmten Organisten Franz Heinr. Müller. Bis zu seinem 20. Jahre studirte er hierauf eifrig Composition bei dem Organisten Rosenbusch in Itzehoe. Um von Vinc. Lübeck (s. d.) im Orgelspiel zu profitiren, hielt er sich hierauf vier Jahre lang in Hamburg auf und ward endlich 1706 als Organist an die Nicolaikirche in Flensburg berufen, wo er in seinem Amte wie als Componist einen ausgebreiteten Ruf erlangte und bis um 1740 lebte. Von seinen Arbeiten ist wahrscheinlich nichts im Druck erschienen. Bekannt jedoch wurde davon: ein Jahrgang Kirchenmusiken für zwei Soprane und Bass mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Orgel, ein Passionsoratorium für fünf Singstimmen und neunstimmiges Orchester, sowie 12 Claviersuiten.

Lührss, Karl, hochbegabter deutscher Tonkünstler, der in seiner Blüthezeit Ausgezeichnetes versprach, geboren am 7. April 1824 zu Schwerin, war ein Schüler seines Vaters, des dortigen Schlossorganisten und Hofmusikers Friedrich L. Mit 16 Jahren kam der Knabe auf die königl. Akademie der Künste in Berlin, wo er so viel lernte, als damals daselbst zu lernen war. Wichtiger für ihn war die Bekanntschaft mit Mendelssohn, der seine Arbeiten durchsah und es an belehrenden Hinweisen nicht fehlen liess, später auch einige Claviersachen von L. zum Druck beförderte. Im J. 1847 unternahm L., der sich in Berlin seit 1841 wiederholt mit grossem Beifall hatte als Pianist hören lassen, eine Reise nach Italien. Von Rom aus kehrte er Mitte des Jahres 1848 nach Schwerin zurück, wo er Clavier- und Gesangstunden gab und fleissig componirte. Im J. 1851 liess er sich bleibend in Berlin nieder, gerieth durch die Heirath mit einer seiner Schülerinnen in eine unabhängige Lage und zog sich seit Mitte der 1850er Jahre von aller öffentlichen Musikausübung zurück. Von seinen Arbeiten, die viel Tüchtiges enthalten, sind (bis 1856) erschienen: Lieder und Gesänge, Sonaten und Salonsachen für Clavier, Duo-Sonaten, ein Clavier-Trio op. 16 und ein Streichquartett op. 26. Zwei Sinfonien von ihm, in *Es-dur* (1843) und in *D-moll*, wurden in Berlin und Leipzig aufgeführt, von denen die erstere mehr gefiel als die letztere, und in Schwerin der 103. Psalm für Soli, Chor und Orchester.

Lüstner, Ignaz Peter, ausgezeichneter Violinist und Musikpädagoge, wurde am 22. Decbr. 1792 zu Poischwitz bei Jauer in Schlesien geboren, woselbst sein Vater Schullehrer war. Von diesem empfing er auch den ersten Unterricht in den Schulwissenschaften wie in der Musik, wurde aber schon im achten Lebensjahre zu seiner ferneren musikalischen Ausbildung nach Jauer geschickt. Hier entwickelten sich seine musikalischen Fähigkeiten so rasch, dass er sich bereits in seinem 12. Jahre in einem öffentlichen Concert auf der Clarinette hören lassen konnte. Durch Beifall aufgemuntert, widmete er sich nun mit noch grösserem Fleisse der Musik und vorzugsweise der Ausbildung im Violinspiel, wiewohl er von seinem Lehrer angehalten wurde, auch anderen Instrumenten seine Thätigkeit zuzuwenden. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass L. sehr arm war und ohne jegliche Unterstützung nur so viel, als er sich selbst verdiente, auf seine Ausbildung zu verwenden vermochte. Im März 1814 kam er nach Breslau, woselbst er an den Dom-Kapellmeister Jos. Schnabel empfohlen, unter dessen Protektion sich niederliess und bald eine ehrenvolle Stelle unter Breslaus Tonkünstlern einnahm. Ein Jahr später schloss er sich freiwillig den Vaterlandsvertheidigern an, kam nach Paris, fand hier Gelegenheit, die bedeutendsten Künstler zu hören und kennen zu lernen, und

kehrte 1816 wieder nach Breslau zurück. Doch da er hier nicht den gewünschten Wirkungskreis fand, nahm er bei dem Grafen Henkel ein Engagement als Dirigent eines Quartetts an, gab jedoch diese Stellung nach Verlauf eines halben Jahres wieder auf. Im J. 1819 erhielt er einen Ruf nach Carolath zum Fürsten von Carolath-Beuthen, in dessen Kapelle sich ihm ein ehrenvolles Feld der Thätigkeit eröffnete. L. erfreute sich hier der überaus liebevollen Zuvorkommenheit des Fürsten und verlebte, wie er selbst sagte, an diesem Orte eine ihm stets in angenehmer Erinnerung bleibende Zeit. Auch als im J. 1826 die Carolather Kapelle sich auflöste, wurde er auf Empfehlung des Fürsten als erster Violinist am Königsstädter Theater zu Berlin angestellt. Jedoch zog es ihn ein Jahr darauf wieder nach Breslau zurück, woselbst er sich nun als Musiklehrer niederliess, durch vier Jahre als erster Violinist im Theaterorchester fungirte, Musikunterricht ertheilte und in vielen Concerten, namentlich in denen des Breslauer Künsler-Vereins als Quartett- und Concertgeiger, in Verbindung mit Köhler, Wolff, Hesse u. A., sich rühmlichst auszeichnete. — Er besass eine mehr als bedeutende Technik, entwickelte auf seinem Instrument einen schönen, vollen und grossen Ton und gewann sich ebenso viele Freunde durch sein gefühlvolles Spiel, wie durch seinen freundlichen, biederen und ehrenwerthen Charakter.

Im J. 1844 errichtete L. ein Institut für gründliche Erlernung des Violinspiels, das ausserdem den Zweck haben sollte, dem Schüler diejenigen Kenntnisse zu eigen zu machen, die dem gebildeten Musiker unerlässlich sind und in ihm durch die Theilnahme Mehrerer an denselben Unterrichtsgegenständen und Studien, — Fleiss, Nacheiferung und einen wahrhaft musikalischen Sinn zu erwecken. Man rühmte L. als einen Lehrer, welcher Fleiss und Geduld mit Freundlichkeit und Gründlichkeit vereinigte und der seine Unterrichtsmethode nach der Individualität der Schüler zu modificiren verstand. Aus seinem Institute gingen tüchtige Geiger und Musiker hervor, unter denen wir nur den blinden Violinspieler Jäschke in Breslau, der unter L.'s Leitung, trotz des ihm fehlenden Augenlichtes, die grössten Concerte aller Meister und sämmtliche Haydn'sche, Mozart'sche und Beethoven'sche Quartette und Quintette spielte, — ferner auch Jul. Stern in Berlin, Rob. Radecke, S. Jadassohn nennen. In seiner eigenen Familie hatte der rastlose Lehrer die grosse Freude, zwei seiner Söhne, Otto und Louis, zu Violinspielern auszubilden, deren Ruf heut weit verbreitet ist, während seine übrigen drei Söhne Karl, Georg und Richard ausgezeichnet Cello und letzterer Harfe spielt, und von seinen drei Töchtern zwei tüchtige Sängerinnen geworden sind. Die Quartettsoireen, welche L. in den fünfziger Jahren mit seinen Söhnen Karl, Otto und Louis unter zahlreicher Theilnahme des Publikums gab, leben noch in dem Gedächtniss aller Musikfreunde fort. So bildete die Musik das Lebenselement, in welchem L. athmete und wirkte; sie war für ihn die Quelle stets sich verjüngender Freude, die mit jedem neu zu bildenden Schüler erwachte, in dem Verkehr mit den bedeutendsten Tonkünstlern Breslau's sich nährte und durch den lebendigen Umgang mit der reisenden Virtuosenwelt, von Paganini herab bis in die neueste Zeit, zu immer höherer Gluth angefacht wurde. Trotzdem, dass der wackere Künstler im J. 1855 das Unglück hatte, den linken Arm zu brechen, setzte er dennoch seine Thätigkeit als Lehrer unermüdlich und rastlos fort, bis den ehrenwerthen Greis mitten in seinem Berufe, während einer Musik-Unterrichtsstunde am 24. Januar 1873 ein Schlaganfall überraschte, dessen Folgen er am 30. desselben Monats erlag. Seine Geige ist für immer verstummt, aber in seiner Familie lebt die Kunst, von Söhnen und Töchtern emsig gepflegt, fort, um sein Andenken in fernere Zeit hinüberzutragen! — Von L.'s Söhnen lebt Karl L., geboren den 10. Novbr. 1834 als Cellist und Musiklehrer in Wiesbaden; — Otto L., geboren den 9. April 1839, ist Hofconcertmeister in Sondershausen und herzogl. Altenburgischer Kammer-Virtuos; — Louis L., geboren den 30. Juni 1840 ist städtischer Kapellmeister in Wiesbaden; — Georg L.,

geboren den 23. Septbr. 1847, bedeutender Cellist in Petersburg, und Richard L., geboren den 2. Septbr. 1854, Harfenist und tüchtiger Geiger in Breslau. — Ein jüngerer Bruder L.'s Karl L., geboren den 26. Jan. 1802 zu Poischwitz, war ebenfalls ein trefflicher Geiger und in der Kapelle zu Carolath angestellt, starb aber schon im J. 1834 zu Breslau.

Lützel, J. Heinrich, tüchtiger deutscher Vocalcomponist und Musikpädagoge, geboren am 30. Aug. 1823 zu Iggelheim bei Speier, widmete sich anfangs dem Schulstande, später aber überwiegend der Tonkunst und wurde als Organist und Musikdirektor der protestantischen Kirche, sowie als Gesanglehrer des königl. Gymnasiums in Zweibrücken angestellt, in welchem umfangreichen Wirkungskreise er noch gegenwärtig mit grossem Fleiss und Erfolg thätig ist. Um die Verbesserung des Kirchen-, Schul- und Volksgesangs in der Rheinpfalz hat er sich bedeutende Verdienste erworben, und von seinen Arbeiten auf diesem Gebiete sind es Psalme, Motetten, Orgelstücke, ein Choralbuch, Kirchenchöre, Sammlungen von geistlichen und weltlichen Männerchören, von Schulliedern u. s. w., welche sich durch Gediegenheit und praktischen Sinn vor vielen Produkten der einschlägigen Literatur auszeichnen.

Luft, Heinrich, vorzüglicher Oboevirtuose, geboren am 7. Septbr. 1813 zu Magdeburg, machte seine ersten musikalischen Studien bei dem Musikdirektor Rose in Quedlinburg und trat hierauf als Oboebläser in das Orchester des Stadttheaters in Magdeburg, nebenbei den Unterricht des Musikdirektors A. Mühling in der Composition fleissig benutzend. Später ging er als Musiklehrer nach Liefland, von wo aus er 1839 einem Rufe als erster Oboist und Solist der kaiserl. Kapelle in St. Petersburg folgte. Mit vollem Gehalt pensionirt, kehrte er 1860 in seine Heimath zurück und starb im J. 1868 zu Magdeburg. Seine Virtuosität war nach allseitigem Urtheil eine im höchsten Grade entwickelte, und durch seine Compositionen hat er die sehr dürftige Literatur der Oboe in schätzenswerther Weise bereichert.

Luftmenge und **Luftzufluss** sind die Mittel, um die Stärke des Klanges beim Orgelbau zu regeln. Wird die Stärke des Luftzuflusses vermehrt, so tritt eine andere Klangfarbe ein: z. B. eine Pfeife mit wenig Luftzufluss giebt ihren Grundton ohne Nebentöne an; dieselbe Pfeife, mit vermehrtem Luftzuflusse versehen, lässt nach und nach die Octave und Quinte mittönen; hierdurch geht der sanfte Ton der Pfeife in einen starken, der dunkle in einen scharfen Ton über. Dass der Orgelbauer die Grösse der Luftmengen, welche die Pfeifen verbrauchen und nöthig haben, kennt, ist sehr wichtig; denn dadurch allein kann er die Grösse der Orte, durch welche die Luftmengen den Pfeifen zugeführt werden, bestimmen. Ein Orgelbauer, der diese Kenntniss nicht hat, ist nicht im Stande, ein fehlerloses Werk zu bauen, da eben die Theorie mit der Praxis Hand in Hand gehen muss. Zunächst seien einige Regeln über den Luftzufluss hier angegeben: I. Principal- und Gambenstimmen, die nicht nur einen starken, sondern auch einen scharfen, streichenden Ton beanspruchen, müssen den grössten Luftzufluss erhalten. II. Stimmen, welche einen sanften Ton verlangen, müssen einen geringeren Luftzufluss haben, z. B. die Flötenstimmen. III. Bei den gedeckten und gemischten Stimmen wird der Luftzufluss sich darnach richten, ob die Stimmen stark oder schwach klingen sollen; derselbe muss also je nachdem grösser oder geringer sein. IV. Quinten und Terzenstimmen, die nicht scharf intonirt werden müssen, verlangen trotz ihrer weiten Mensur (s. d.) nur mässigen Zufluss. V. Zungenstimmen mit conischen Aufsätzen, die grössere Grundfläche nach oben, gebrauchen viel Luftzufluss. VI. Steht ein kleines Orgelwerk in einer grossen Kirche, so muss der Luftzufluss viel stärker sein, als im umgekehrten Falle. Die Grösse der Kirche und der Stimmenzahl sind mithin massgebend für den Luftzufluss eines Orgelwerkes. VII. Von dem Luftzufluss eines grossen Orgelwerkes ist ferner die Spielart desselben abhängig. Hat die Orgel vorwiegend viele und grosse Stimmen, so würde bei zu starkem Luftzufluss die Spielart hart und schwer werden. Der

Druck der verdichteten Luft auf die Ventile würde dann so gross sein, dass Hände und Füsse den Gegendruck kaum ausführen könnten. VIII. Je grösser der Luftzufluss, je stärker sind die Lufterschütterungen; deshalb vertragen dünn gehobelte Zinn-Pfeifen keinen starken Luftzufluss. Die Grösse des Luftzuflusses richtet sich demnach nach der Stärke der Pfeifenwände. IX. Soll eine Gleichheit im Toncharakter einer ganzen Stimme erzielt werden, so ist der Luftzufluss, wenn er für eine Pfeife bestimmt ist, auch für alle anderen gegeben. Um dies zu bestimmen, muss der Orgelbauer genau wissen, welchen Luftzufluss er einer Pfeife, deren Klang gerade den verlangten Grad der Stärke, Schärfe oder Schwäche erreichen soll, zu geben hat. Er muss ferner die Gesetze kennen, nach denen sich die Grösse des Luftzuflusses für die übrigen Pfeifen dieser Stimme verändern muss; natürlich wird immer vorausgesetzt, dass alle mit gleicher Stärke, Schwäche, Schärfe etc. klingen müssen.

Die Probe nun anzugeben, wie die Luftmenge einer Pfeife gefunden wird, wie anderseits der Luftverbrauch des Pfeifenwerkes berechnet werden kann, würde hier zu weit führen; dies Verfahren muss jedem Orgelbauer und dessen Revisor bekannt sein. — Die Grösse der Luftmenge, die eine Stimme verbraucht, ist abhängig von der Grösse der Pfeifen, d. h. von ihrer Länge, Weite und der Fläche ihres Aufschnittes. Aendert man z. B. an einer Orgelstimme die Länge einer Pfeife, so muss, wenn die Pfeife kürzer gemacht wird, die Luftmenge vergrössert, wenn die Pfeife länger wird, die Luftmenge verringert werden; verändert man die Weite der Pfeife und lässt die Länge unverändert, so muss der Luftzufluss mit der Weite zu- oder abnehmen. Auch grössere Aufschnitte verlangen grössere Luftmengen als kleinere. Weite und Aufschnitt nehmen mithin in geradem Verhältnisse ab oder zu, da Breite und Höhe des Aufschnittes in gleichem Verhältnisse mit den Umkreisen der Pfeifen zu- oder abnehmen. (Breite beträgt $^1/_4$, Höhe $^1/_{12}$ des Umkreises.) Daraus folgt, dass die Flächen der Querschnitte (s. d.) verschiedener Pfeifen sich wie die Flächen ihrer Aufschnitte verhalten. — Die hauptsächlichsten Gesetze über die Grösse der Luftmengen sind folgende: I. Bei Pfeifen von gleicher Länge, aber verschiedener Weite verhalten sich die Luftmengen wie die Quadrate ihrer Durchmesser oder wie die Flächen ihrer Querschnitte. II. Bei Pfeifen von derselben Weite, aber von verschiedener Länge müssen die Luftmengen sich zu einander verhalten wie die Quadratwurzeln aus den Längen. III. Bei Pfeifen, die in Weite und Längen verschieden sind, müssen sich die Luftmengen verhalten wie ihre Querschnitte, getheilt durch die Quadratwurzeln ihrer Längen. Es wird natürlich stets angenommen, dass die Luftsäulen der Pfeifen einer Stimme alle mit gleicher Kraft schwingen sollen. Aus Obigem wird Jedem klar werden, dass nach den aufgestellten Verhältnissen die Luftmenge für jede Pfeife in einer Stimme leicht zu finden ist.

Eine nähere Betrachtung des Aufschnittes, der die eine Ausflussöffnung der ausströmenden Luftmenge bildet, ist hier nöthig. Ist z. B. die Mensur einer Stimme in der Tiefe zu eng, so wird der Ton schärfer, aber auch schwächer als die Töne in der Höhe. Diesem abzuhelfen, pflegen die Orgelbauer in diesen zu eng mensurirten Pfeifen den Aufschnitt zu vergrössern; derselbe vermehrt durch diese Vergrösserung der Ausflussöffnung die Luftmenge und macht dadurch den Ton der zu eng mensurirten Pfeifen wieder stärker. Er hat demnach die gleiche Klangfarbe hergestellt; jedoch bleiben Aufschnitt und Querschnitt nun nicht in demselben Verhältnisse. Bei einer in der Tiefe zu weit mensurirten Stimme findet nun der umgekehrte Fall statt, d. h. die Aufschnitte werden dann verkleinert. Aus dem Gesagten folgt: I. dass bei gleicher Pfeifenlänge die Flächen der Aufschnitte sich wie die Luftmengen verhalten müssen. II. Sind Luftmenge und Querschnitte gleich, die Längen dagegen verschieden, so verhalten sich die Aufschnitte wie die Quadratwurzeln aus den Längen. III. Bei Pfeifen, deren Aufschnitt und Länge verschieden sind, müssen die Luftmengen sich verhalten wie die Aufschnitte, getheilt durch

die Quadratwurzeln der Längen. Die Richtigkeit des Obigen habe ich stets da praktisch und theoretisch bewährt gefunden, wenn bei meinen Untersuchungen an neuen Orgeln die Stimmen gut ansprachen und der Luftzufluss nach den hier aufgestellten Gesetzen geregelt war. — Die jeder Pfeife zuertheilte Luftmenge nimmt ihren Weg durch eine sehr schmale Oeffnung, die Lichtspalte (s. d.). — Das Regeln des Luftzuflusses geschieht praktisch durch Verengen oder Erweitern der Pfeifenfuss-Mündung, durch Einschnitte in den Kern, durch Biegen der beiden Labien (Verengen und Vergrössern), durch Biegen der Bärte, durch Verengen oder Vergrössern des Aufschnittes, durch Verminderung oder Vermehrung der Grade des Windes. Weiteres hierüber bringt der Artikel: Mensur. Auch giebt Töpfer's Werk über die Orgel noch manchen Aufschluss über die hier aufgestellten Gesetze. Wangemann.

Luftmesser oder Windwage nennt der Orgelbauer das Werkzeug (s. Windwage), vermittels dessen er die Grade des Windes misst. W.

Luftsäule, und zwar ruhende L. nennt der Orgelbauer die in der Röhre oder im Körper der Orgelpfeife (vom Kern ab aufwärts) eingeschlossene Luft. Diese L. giebt ihre Thätigkeit erst dann auf, wenn die Pfeife angeblasen wird. Alsdann geräth sie in stehende Schwingungen, welche den Ton der Pfeife erzeugen und verursachen. Wird der Grundton einer gedeckten Pfeife angegeben, so bewegen sich die Schwingungen der Luftsäule auf und ab von dem Labium bis zum Boden und vom Boden bis zum Labium. Wird der erste Oberton angegeben, so entsteht ein Schwingungsknoten, bei dem zweiten Obertone dagegen zwei Schwingungsknoten und so fort. Wir haben hier unter Schwingungsknoten der L. solche Luftschichten zu verstehen, die völlig in Ruhe bleiben, während zwischen je zwei derselben die Lufttheilchen auf- und abschwingen. Schwingen die Lufttheilchen von beiden Seiten nach einem solchen Orte hin, so entsteht an den Knoten natürlich eine Luftverdichtung; schwingen sie aber entgegengesetzt, so muss sich an derselben Stelle eine Luftverdünnung bilden. Die Lage dieser Schwingungsknoten ist leicht zu bestimmen. Bei dem ersten Obertone ist der eine Schwingungsknoten um $^1/_3$ der Röhrenlänge vom Labium entfernt, beim zweiten Obertone sind die beiden Knoten $^1/_5$ und $^3/_5$, beim dritten sind die 3 Knoten $^1/_7$, $^3/_7$ und $^5/_7$ vom Labium entfernt und so fort. In der Mitte zwischen zwei Knoten haben die Lufttheilchen ihre grösste Geschwindigkeit, welche nach dem Knoten hin immermehr abnimmt. Bei einer offenen Orgelpfeife bildet sich schon beim Grundtone in der Mitte ein Knoten, beim ersten Obertone dagegen bilden sich 2, welche $^1/_4$ und $^3/_4$ der Röhrenlänge, beim zweiten Obertone 3, welche $^1/_6$, $^3/_6$ und $^5/_6$ der Röhrenlänge, beim dritten Obertone 4, welche $^1/_8$, $^3/_8$, $^5/_8$ und $^7/_8$ der Röhrenlänge vom Labium entfernt sind u. s. f. Die Kunst des Orgelbauers besteht nun darin, den durch die Lichtspalte in den Körper der Pfeife dringenden Luftstrom so zu richten, dass die Verdünnung und Verdichtung der Luftsäule so vor sich geht, wie es die eben angegebenen Berechnungen erheischen. Versteht der Orgelbauer auf diese Weise die Stärke und Masse des Windzuflusses zu regeln, dann wird ihm stets die Intonation der Pfeife gelingen. W.

Luge, Franz, tüchtiger deutscher Musiklehrer und Dirigent, geboren als Sohn des Stadtmusikdirektors zu Oppeln im J. 1776, war Regens chori an der katholischen Pfarrkirche und Gymnasial-Gesanglehrer in seiner Vaterstadt und starb daselbst am 12. April 1828. — Sein Bruder, Karl L., von seinem Vater zum trefflichen Violinisten gebildet, kam um 1805 nach Breslau, wo er etwa 1807 Correpetitor und hierauf Musikdirektor am Theater wurde. Diese Stelle und die eines sehr geachteten Musiklehrers bekleidete er noch in der Mitte der 1830er Jahre. Als sein bester Violinschüler ist Panofka zu nennen. Er hat Mehreres für sein Instrument componirt, besonders Variationen, und 1814 erschien auch von ihm der Clavierauszug von Weigl's Operette »Das Dorf im Gebirge«.

Lugubre (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung traurig, betrübt.

Luis, Salvador, ausgezeichneter spanischer Sänger und Componist des 16. Jahrhunderts, war in der Kapelle des Königs Philipp II. angestellt, musste aber seiner zahlreichen verliebten Abenteuer wegen den Hof verlassen und liess sich in Valencia nieder, wo er durch seinen wundervollen Gesang ein Liebling des Vicekönigs und des Adels wurde. Auch hier war es ein Liebeshandel, der seine Stellung erschütterte und ihn nöthigte, in das Karthäuserkloster zu gehen. Kein Geringerer als Philipp III. wohnte seiner feierlichen Einkleidung in das Ordensgewand bei. In Zurückgezogenheit starb L. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Luiz, Francisco, portugiesischer Kirchencomponist, geboren zu Lissabon, war Mönch und Kapellmeister an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt und starb daselbst, als Musiker hochgeschätzt, am 27. Septbr. 1693. Er hinterliess im Manuscript Kirchenstücke und Vilanellen.

Lulio, Raimundo, latinisirt Raimundus Lullus, einer der seltsamsten und ausgezeichnetsten Geister des 13. Jahrhunderts, ein grosser Alchymist, geboren 1235 in Palma auf der Insel Mallorca, wurde am Hofe des Königs Jacob I. von Aragon erzogen. Er widmete sich anfangs dem Kriegshandwerke und führte ein sehr wüstes Leben, das jedoch plötzlich umschlug und zur Beschaulichkeit und Einsamkeit führte. Er vertheilte sein Vermögen unter die Armen, errichtete ein Minoritenkloster in Mallorca und bereitete sich zum Missionar vor. Damals scheint er seine grosse Kunst *(ars magna)*, wie er selbst sie nannte, erfunden zu haben, welche ihm angeblich eine himmlische Erscheinung niederzuschreiben und bekannt zu machen befahl. Er entwickelte die Grundsätze derselben in einem eigens zu diesem Zwecke von Jacob II. von Aragon in Mallorca errichteten Collegium und später auch anderwärts. Nachdem L. zahlreiche, zum Theil gefährliche Reisen durch Europa, Asien und Afrika unternommen hatte, starb er im J. 1314, auf der Rückfahrt von seiner dritten afrikanischen Missionsreise begriffen. In drei Kapiteln seines Werkes »*Arbor scientiae*«, welche den vierten Theil seiner »*Ars generalis sive magna*« bilden, behandelt L. die Musik und zwar nach den Principien seiner Methode, welche als ein in der Zeit scholastischer Dialektik beachtenswerther Versuch zu schematischer Anordnung der Begriffe zum Behuf einer übersichtlichen Erkenntniss und einer leichten Mittheilung zu betrachten ist. Die erste Ausgabe dieses Theils geschah 1482 zu Barcelona, andere folgten 1514 zu Venedig und 1515 zu Lyon. L.'s »*Opera omnia*« gab Salzinger heraus (10 Bde., Mainz, 1721 bis 1742). — Aus L.'s Familie stammt Antonio L., ein Grammatiker des 16. Jahrhunderts, ebenfalls auf der Insel Mallorca geboren. Er wurde 1535 als Lehrer der Theologie nach Dôle berufen und starb hochbetagt am 12. Jan. 1582 zu Besançon. Im Druck erschien von ihm ein Tractat »*De oratione*« in sieben Büchern, in deren fünftem L. von der Anwendung der Musik in der Redekunst handelt. Im Manuscript hinterliess er ein Werk über die Musik, »*L'arte intiera della musica*«, nach welchem Zarlino vergebens fahndete.

Lully, Jean Baptiste **de,***) Componist und Gründer der französischen Grossen Oper, ist 1633 in Florenz geboren oder, wie Einige behaupten, in der Nähe dieser Stadt, wo sein Vater Müller war. Die Beweise für beide Meinungen sind mit Vorsicht aufzunehmen, da die letztere von einem seiner zahlreichen Feinde, Guichard, mit dem er einen scandalösen Prozess hatte, verbreitet wurde, die erstere aber sich auf das dem L. 1661 von Ludwig XIV. ertheilte Naturalisations-Patent stützt, welches ihm den Titel »Stallmeister« giebt und seinen adligen Ursprung als Sohn des Laurent de Lully und der Catherina del Serta constatirt. So wenig aber wie das Zeugniss eines leidenschaftlichen Gegners, verdient jenes Patent unbedingten Glauben, wenn man

*) Auch Lulli, welche Schreibart die ursprüngliche, da die Sprache seines Geburtslandes kein y in ihrem Alphabet enthält.

sich der ausserordentlichen Gunst erinnert, welche L. am Hofe Ludwig's XIV. genoss, sowie der wenig scrupulösen Art, mit der sowohl L. wie der König ihrem Willen Geltung zu verschaffen wussten. Angenommen aber die Richtigkeit des officiellen Dokumentes, wozu noch L.'s Heirathscontract kommt, der die gleichen Angaben enthält, sowie seine Ernennung zum Kapellmeister mit der Bezeichnung »*gentilhomme florentin*«, so scheint doch der Adel seines Vaters keineswegs mit einer glänzenden Stellung verbunden gewesen zu sein. Der Lehrer L.'s war ein alter Schuhmacher, der ihm das Lesen und Schreiben, auch etwas Klimpern auf der Guitarre beibrachte, bis der Chevalier de Guise auf einer Reise durch Italien bei zufälligem Aufenthalt in L.'s Wohnort die Bekanntschaft des dreizehnjährigen Knaben machte, an seinem lebhaften und aufgeweckten Wesen Gefallen fand, und ihn, da er beim Abschied von Paris der Schwester des Königs, Mademoiselle de Montpensier, versprochen hatte, ihr einen kleinen Italiener mit zurück zu bringen, nach Zustimmung seiner Eltern mit sich nahm. Bezüglich des Fortkommens seines Schützlings scheint übrigens der Chevalier keine besonderen Anstrengungen gemacht zu haben, denn wir finden den einstmaligen Begründer der französischen Oper und Sprossen eines Florentiner Adelsgeschlechts als Küchenjungen der Montpensier wieder, in welcher Eigenschaft er nur spärliche Zeit fand, seine musikalischen Neigungen mit Hülfe einer schlechten Violine zu befriedigen. Der Graf von Nogent, der ihn zufällig einmal hörte und sich dabei von seiner ungewöhnlichen Begabung überzeugte, berichtete der Prinzessin über ihn und bewirkte, dass er einem geschickten Lehrer übergeben wurde; bald wurde er unter die Zahl der Hofmusiker seiner Beschützerin aufgenommen und begann sich hier durch sein Violinspiel, sowie durch seine Compositionen auszuzeichnen. Unglücklicherweise passirte es ihm aber, ein gegen die Prinzessin verfasstes satyrisches Gedicht in Musik zu setzen, und dieser Beweis von Undankbarkeit und Rücksichtslosigkeit — Eigenschaften, die im weiteren Verlaufe seines Lebens noch schärfer hervortreten sollten — zog ihm seine Entlassung aus ihren Diensten zu.

Ueber den Zeitpunkt und die näheren Umstände von L.'s Compositionsstudien war man lange Zeit im Unklaren, bis es dem belgischen Musikhistoriker Fétis gelang, ein von den Pariser Organisten bei Gelegenheit ihres Streites mit den zünftigen Instrumental-Musikern veröffentlichtes Memoire zu entdecken, mit der Angabe, dass L. die Violine verlassen habe, um sich unter Leitung der Organisten an der Kirche St. Nicolas des Champs, Metru, Roberdet und Gigault, dem Clavierspiel und der Composition zu widmen. Die so erworbene Fähigkeit, sowie die Elasticität seines Charakters halfen ihm bald aus der misslichen Lage, in die er sich nach seiner Entlassung aus dem Dienst der Mlle. de Montpensier versetzt gesehen hatte. Es gelang ihm, unter die Violinisten des Königs aufgenommen zu werden und durch den Vortrag seiner Violincompositionen die Aufmerksamkeit Ludwig's XIV. zu erregen, welcher sich in so hohem Grade von seinen Leistungen befriedigt zeigte, dass er ihn 1652 (als 19jährigen Jüngling) zum Generalinspektor seiner Violinisten machte, auch ein zweites Streichorchester für ihn ins Leben rief, die »*petits violons*«, wie man es zum Unterschied von der aus den 24 Kammer-Violinisten bestehenden »*grande bande*« nannte. An der Spitze dieser »*petits violons*« wirkte L. mit so vielem Fleiss und Geschick, dass sie in kurzer Zeit den ersten Platz unter den französischen Musikern einnahmen, was freilich an sich nicht viel bedeutet in einem Lande und zu einer Zeit, wo Niemand im Stande war, eine Orchesterstimme zu spielen, wenn er sie nicht vorher auswendig gelernt hatte. Um so bedeutender erscheinen die von L. erzielten Resultate auf diesem Gebiete, zu denen er auch als Componist in namhafter Weise beitrug, indem er sein Orchester stets mit neuen, der technischen Ausbildung förderlichen Werken versorgte, sogenannte Sinfonien von bescheidenstem Umfange, vermischt mit Tanzweisen, Sarabanden, Couranten, Giguen, einzelne davon noch im Manuscript existirend. L.'s Geschicklichkeit auf der Geige scheint ebenfalls im damaligen

Frankreich unerreicht gewesen zu sein. De Fresneuse behauptet in seiner »Vergleichung der italienischen mit der französischen Musik«: »Niemand hat der Violine solche Töne zu entlocken gewusst, wie Lully«.

Das eigentliche Feld für L.'s Wirksamkeit aber sollte das Theater werden, und schon lange vor dem Inslebentreten einer französischen Oper sehen wir ihn als Componisten thätig bei den vom König unter der Benennung von Balletten oder Maskeraden veranstalteten Schauspielen. Diese Ballette bestanden aus einer grossen Zahl von Tänzen, untermischt mit Recitationen, welche übrigens nicht einmal unter sich in Beziehung standen, und der König wirkte neben den höchsten Personen seines Hofes darin mit. L. componirte anfangs nur einzelne Tanzstücke, in späterer Zeit die gesammte Musik für Darstellungen dieser Art, so für die 1658 aufgeführte »Alcidione« (Text von Benserade), das »*Ballet des arts*« (1663), das im folgenden Jahre im Palais Royal aufgeführte Divertissement »*l'Amour déguisé*«. Im J. 1664 verband sich L. mit Molière und componirte für ihn die Musik zur fünfaktigen Ballet-Komödie »*La princesse d'Elide*«, die bei den von Ludwig XIV. in Versailles veranstalteten Festen zur Aufführung kam. Dieser folgte die Musik zu dem Molière'schen Lustspiel »*l'Amour médecin*«, und bald hatte sich L. dem Theater Molière's so unentbehrlich gemacht, dass er den musikalischen Theil der Darstellungen als Componist und Dirigent allein vertrat. Bis dahin war er in den Hofballetten auch als Tänzer und Schauspieler aufgetreten und zwar unter dem Namen Baptiste (unter welchem er in den Tänzer-Verzeichnissen von 1653 bis 1660 figurirt); nun zog er sich von dieser Beschäftigung zurück und führte ausschliesslich seinen Familiennamen. Nur die ihm von Molière gebotenen Vortheile konnten ihn zu einem gelegentlichen Wiedererscheinen auf der Bühne veranlassen, wo sich dann seine Begabung für komische Rollen auf glänzende Weise bewährte. Den grössten Erfolg hatte er als »Pourceaugnac« (1669) und als Mufti im »Bürgerlichen Edelmann« (1670). Wie man erzählt, übernahm er einmal die Rolle des Pourceaugnac lediglich in der Absicht, den wegen eines scandalösen Abenteuers gegen ihn aufgebrachten König*) wieder zu versöhnen. Sein Plan gelang, denn er hatte den Einfall, bei seiner Flucht vor den Apothekern ins Orchester zu springen, wobei der dort befindliche Flügel in Stücke zerbrochen wurde — eine Scene, welche den König so erheiterte, dass er ihm verzieh.

So wusste sich L. mehr und mehr in der Gunst des Monarchen festzusetzen, und bald wollte derselbe keine Musik mehr hören ausser der seinen, weder im Theater, noch in der Kirche, für welche er, sowie auch für die Kammermusik unermüdlich neue Compositionen schuf. Die Privilegien, die ihm vom König im Zeitraum von 15 Jahren zugesichert wurden, sind, wie aus authentischen Documenten ersichtlich, nach Fétis folgende: 1) Ernennung zum »Componisten der Instrumentalmusik« (1653), welcher Posten durch den Tod Lazarin's vacant geworden war; 2) zwei Ernennungen zum Componisten und Ober-Intendanten der Kammer (1661) an Stelle des verstorbenen Cambefort; 3) im selben Jahre das Patent der Naturalisation mit Steuerfreiheit; 4) Ernennung zum Musiklehrer der königl. Familie neben Michel Lambert; 5) Zusicherung einer Summe von 10,000 Livres, den Erben sowohl Lambert's wie L.'s nach ihrem Tode auszuzahlen; 6) Zusicherung von 20,000 Livres Schadenersatz an die Wittwe und Erben L.'s für den Verlust der Aemter als Componist und Ober-Intendant der Kammermusik des Königs (die letzteren Privilegien von 1662); 7) Uebertragung der drei Aemter L.'s auf ein beliebiges seiner Kinder und Feststellung des Werthes jener Aemter auf 30,000 Livres. Noch wichtiger aber als alle diese war das Privilegium von 1672, durch welches L. das Recht erhielt, eine königl. Akademie der Musik in Paris zu er-

*) Wie De Fresneuse a. a. O. behauptet, war L. noch als Ober-Intendant der Musik des Königs ein oder zwei Mal in Gefahr, wegen grober Vergehen vom Hofe verjagt zu werden.

richten; denn dadurch erst wurde es ihm möglich, sein Genie in unbeschränkter Weise walten zu lassen und auf die Entwickelung der dramatischen Musik in Frankreich jenen bestimmenden Einfluss auszuüben, dessen Stempel die Pariser »Grosse Oper« noch bis auf den heutigen Tag sich erhalten hat. Welcher Summe von künstlerischen Fähigkeiten, zugleich aber auch welcher Intriguen und Rücksichtslosigkeiten es für L. bedurfte, um sich zu einer so einflussreichen Wirksamkeit emporzuschwingen und sich darin zu erhalten, dies zeigt sich am besten in einem Rückblick auf die französischen Opernzustände vor seiner Zeit.

Der materielle Aufschwung und die politische Ruhe, deren sich Frankreich schon beim Beginn der Regierung Ludwig's XIV. erfreuen durfte, brachten es mit sich, dass die Errungenschaften der italienischen Renaissance auf allen Gebieten der Kunst bald auch dorthin übertragen wurden, und dass auch die jüngste dieser Errungenschaften, die im J. 1600 in Florenz ins Leben getretene Oper, zunächst in Frankreich Eingang fand. Ihr erstes Erscheinen datirt vom Ende des J. 1645, wo eine von Mazarin zur Erheiterung der Königin Anna d'Autriche nach Paris berufene Operntruppe im Saale des Petit Bourbon mit einer Oper von Strozzi, »*La festa teatrale della finta pazza*«, debütirte. Diese Darstellungen indessen konnten wegen ihrer äusseren Länge und dem Mangel an innerem Zusammenhange den französischen Kunstgeschmack nicht befriedigen, und bald wurde von mehr als einer Seite das Verlangen laut nach einem nationalen, den schon damals durch das Wirken eines Corneille und Molière verfeinerten Kunstanschauungen entsprechenden Musikdrama. An eine sofortige Befriedigung dieses Bedürfnisses war jedoch aus dem Grunde nicht zu denken, weil die grosse Mehrzahl der französischen Dichter, unter ihnen der eigentliche poetische Zuchtmeister, der Verfasser der »*art poëtique*«, Boileau, der französischen Sprache die Fähigkeit, sich mit der Musik zu verbinden, bestritten. Allerdings war diese Sprache durch die Reformen Malherbe's in so feste Formen gebannt, insbesondere herrschte in der Poesie der Alexandriner so unumschränkt, dass dem Vocalcomponisten nur ein äusserst geringes Maass von Freiheit für seine Tongestaltung gelassen war.

Unter diesen Umständen bedurfte es vor allem eines Dichters, der den Muth und das Geschick hatte, diese Schranken zu durchbrechen, und ein solcher fand sich im Abbé Perrin.*) Dieser war schon in seiner Eigenschaft als »*Introducteur des ambassadeurs*« an dem lebenslustigen Hofe des Herzogs Gaston von Orleans, des Bruders Ludwig's XIII., vielfach mit dem Theater in Berührung getreten, und hatte bereits damals den Plan gefasst, eine französische Oper zu schreiben, deren Dichtung durch neue und unregelmässige Formen und durch den Ausdruck mannichfaltiger Empfindungen der Phantasie des Musikers Nahrung gebe. Dass er hierbei mit reiflicher Ueberlegung zu Werke ging, erhellt aus der Vorrede zu einer 1661 von ihm veröffentlichten Gedichtsammlung, »*oeuvres de poesie*«, wo er sagt: »Du findest darin auch eine Anzahl von Musikworten oder Singversen *(Paroles de musique ou de vers à chanter)*, die schon häufig von den berühmtesten Musikern des Landes componirt sind. Diese Verse sind solche, die im eigentlichen Sinne lyrische genannt werden dürfen, d. h. geeignet, mit Begleitung der Lyra oder eines anderen Instrumentes gesungen zu werden, und ihre Behandlungsweise verlangt eine ganz besondere Kunst, wie sie bisher den alten und den modernen Dichtern beinahe oder gänzlich unbekannt gewesen ist.« Gleichzeitig unternahm auch Perrin, ein Stück für das Theater zu schreiben, worüber er sich in einem Briefe an seinen alten Freund de la Rovère folgendermassen ausspricht: »Was ich von dem Meinigen hinzugethan habe, ist, dass ich in der Dichtung lyrische Verse und nicht Alexandriner anbrachte, weil die kurzen Verse

*) Pierre Perrin, und nicht François, wie Einige schreiben, geboren in Lyon, wie der Abbé Pernetti in seinen „Recherches pour servir à l'histoire de Lyon" berichtet, ohne jedoch sein Geburtsjahr angeben zu können.

mit häufigen Einschnitten und Reimen für den Gesang geeigneter sind und für die Stimme bequemer, schon weil sie ein häufigeres und leichteres Athmen erlauben. Ich füge noch hinzu, dass sie sich wegen ihrer Mannichfaltigkeit besser den fortwährenden Veränderungen anpassen, welche eine wahrhaft künstlerische Musik verlangt.« Diese dichterischen Prinzipien brachten zwar den Abbé mit der damals in Paris herrschenden Dichterzunft in bedenkliche Conflikte, und von dieser Seite her, insbesondere durch Boileau, wurden seine Bestrebungen auf's heftigste bekämpft; um so grösseren Beifall aber fanden sie bei den Musikern, an ihrer Spitze den angesehensten Musiker Frankreichs, Robert Cambert, Organist an der Kirche St. Honoré, der so weit ging, in der Vorrede zu einer Sammlung von ihm componirter Perrin'scher Poesien die Erwartung auszusprechen, »dass die Schönheit der Worte das Publikum für die Mängel seiner Musik entschädigen werde«. In ihm musste denn auch Perrin seinen natürlichen musikalischen Bundesgenossen und den geeigneten Componisten des von ihm verfassten obenerwähnten Drama's erblicken; das erste Ergebniss ihrer gemeinsamen Arbeit gelangte im April 1659 unter dem Titel *»la Pastorale«* im Landhause des Generalpächters de la Haye in Issy bei Paris, und kurz darauf auch vor dem Hofe in Vincennes zur Aufführung.

Der Erfolg dieses ersten Versuches war ein vollständiger und für den Dichter wie für den Musiker darum besonders ehrenvoll, weil er ohne Hülfe der, bei den theatralischen Darstellungen jener Zeit für fast unentbehrlich gehaltenen Maschinerien und Tänze errungen war. Gleichwohl scheint man der neugeborenen Kunstform an maassgebender Stelle keine rechte Lebensfähigkeit zugetraut zu haben, denn bei der nächsten Gelegenheit, den Vermählungsfeierlichkeiten für Ludwig XIV. (1660) wendete man sich wieder der italienischen Oper zu und wählte den *»Xerxes«* des venetianischen Componisten Cavalli. Doch konnte diese Zurücksetzung das Vertrauen Perrin's zu seiner Sache nicht erschüttern, auch nicht der Tod seines Beschützers Gaston von Orleans in demselben Jahre, selbst nicht der noch härtere Schlag, der ihn durch den Tod Mazarin's (1661) traf. Es war für ihn und Cambert noch das kleinere Uebel, dass das zweite von ihnen unternommene Werk, die »Ariadne«,*) nach einer grossen Zahl von Proben unaufgeführt bleiben musste; in der That wurden durch dies Ereigniss Perrin's Pläne für immer vernichtet; mindestens verzögerte es ihre Verwirklichung um beinahe zehn Jahre, und diese Verzögerung musste besonders dem Cambert nachtheilig werden, weil L. dadurch Zeit gewann, sich in der Gunst des Königs zu befestigen, sein Ansehen bei Hofe mehr und mehr zu erhöhen und die Mittel und Wege zu finden, um sich später an Perrin's Stelle zu setzen und Cambert um die Früchte seiner Arbeit zu bringen.

Einstweilen liess Perrin sich, wie schon erwähnt, durch die Schwierigkeit der Lage vom Verfolgen seines Zieles nicht abschrecken, und wirklich brachte er es durch unermüdliches Petitioniren im Juni 1669, mithin zehn Jahre nach der Vorstellung des »Pastorale«, zu einem königl. Privilegium für zwölf Jahre, welches ihn ermächtigte, nicht nur in Paris, sondern in jeder beliebigen Stadt Frankreichs Opern-Akademien**) zu errichten. Nunmehr bildete er eine Gesellschaft, zu welcher ausser Cambert noch der Marquis de Sourdéac gehörte, der die Sorge für das Maschinerie- und Dekorationswesen übernahm, sowie ein gewisser Champeron, der als Finanzverwalter die nöthigen Gelder zu beschaffen hatte. In höchst praktischer Weise wurde sodann die Zusammenstellung einer Künstlergesellschaft und der Bau eines Theaters in Angriff genommen. Beau-

*) St. Evremond nennt die Musik das Meisterstück Cambert's und behauptet, „dass die Klagen der Ariadne und viele andere Stellen dem Schönsten, was Baptiste (Lully) geschrieben hat, in nichts nachstehen".

**) „Des Académies, pour y représenter et chanter en public des opera et réprésentations en musique en vers françois pareilles et semblables à celles d'Italie", wie es in dem königl. Decret heisst. Der Name „Académie royale de musique" erscheint erst später in dem für Lully bestimmten Privilegium.

champs, Balletmeister des Königs, wurde als »*Chef de la danse*« engagirt; La Grille, ein Sänger der Comédie française, übernahm die Regie und reiste alsbald nach dem südlichen Frankreich ab, um dort nach stimmbegabten Sängern zu forschen, während Cambert die besten Opernkräfte der Hauptstadt für das Unternehmen gewann. Für das zu erbauende Theater war bald ein Platz gefunden: An der Stelle des Ballspiel-Hauses »*Jeu de paume de la bouteille*« in der Strasse Mazarine*) erhob sich schon nach fünf Monaten das von Guichard, dem Architekten des Herzogs von Orleans entworfene neue Gebäude, welches bei aller Einfachheit doch die Mittel bot zur Entfaltung der nöthigen scenischen Künste. Je näher aber die Eröffnung des Theaters rückte, desto grösser wurde die Eifersucht L.'s, der schon jetzt kein Mittel scheute, die Ausführung des Perrin'schen Planes zu hintertreiben. Charakteristisch für ihn ist der Umstand, dass er, der Jahre lang die Idee einer französischen Oper als Chimäre bezeichnet hatte, um jeden Preis Perrin's Stelle einnehmen wollte, nachdem die Ausführbarkeit der von letzterem unternommenen Reformen erwiesen war. Er begann damit, dem Cambert die besten Gesangskräfte zu entführen zu Gunsten seiner Oper »Psyche«, deren Text von nicht Geringeren als Molière, Corneille und Quinault verfasst war, und deren Aufführung bei einem Hoffeste im grossen Theater des Tuilerien-Palastes einige Monate vor Eröffnung des Perrin'schen Theaters stattfand. Dies Werk verdient, beiläufig gesagt, noch keineswegs den Namen Oper; es war vielmehr ein Gemisch von Tragödie, Ballet und Oper, von Voltaire »eine *pièce à machines avec des divertissemens en musique*« genannt, dem Geschmacke einer Zeit entsprechend, deren Ideal die deklamirte, durch Gesang und Tanz unterbrochene Tragödie war. Der einzige Fortschritt bestand darin, dass hier die Sänger zum ersten Male neben den Schauspielern costümirt auf der Bühne erschienen, während sie bis dahin in vergitterten Logen postirt gewesen waren. Die »Psyche« nach ihrer Aufführung beim Hofe auch dem Pariser Publikum vorzuführen, war L.'s eifrigstes Bestreben; diesmal aber kam ihm Perrin zuvor: Schon vier Monate vor ihrem Erscheinen in der Oeffentlichkeit konnte die Eröffnung des neuen Opernhauses mit der Oper »Pomona« stattfinden; der 19. März 1671 ist der für die Annalen der französischen Oper denkwürdige Tag, an welchem die »*Académie de musique*« ins Leben trat.

Der Erfolg der »Pomona« übertraf die kühnsten Erwartungen der dabei Betheiligten; das Publikum füllte acht Monate lang das Theater und der Gewinn belief sich für den Dichter allein auf 30,000 Franken. Gerade jetzt aber trat ein Zwischenfall ein, der für das junge Unternehmen verhängnissvoll, L.'s Plänen dagegen in hohem Grade förderlich werden sollte. Perrin, dem der Marquis von Sourdéac nach und nach bedeutende Summen vorgestreckt hatte, war nicht gewillt, zu dessen Gunsten auf die ihm aus der »Pomona« fliessenden Vortheile zu verzichten und wurde in Folge dessen von der Gesellschaft ausgeschlossen. Für seine dichterische Wirksamkeit fand man zwar bald Ersatz: an seine Stelle trat Gabriel Gilbert, Sekretär der Königin Christine von Schweden und ihr Vertreter in Paris, als Dichter seinem Vorgänger ohne Frage überlegen, und die von ihm in Gemeinschaft mit Cambert verfasste Oper »*Les peines et les plaisirs de l'amour*« fand bei ihrem Erscheinen anfangs 1672 den gleichen Beifall, wie ihn »Pomona« gehabt hatte. Lange jedoch sollten die nunmehrigen Leiter der Oper sich ihres Erfolges nicht erfreuen, denn Perrin war keineswegs gesonnen, die Nutzniessung seines Privilegiums aufzugeben, und da es unter den obwaltenden Umständen nicht möglich war, jenen ihren Besitz streitig zu machen, so suchte er durch anderweitige Verbindungen in den Genuss seiner Rechte wieder einzutreten. Zunächst vereinigte er sich mit dem Dichter Henri Guichard und dem Musik-Intendanten des Herzogs von Orleans, Jean de Granouilhet, Sieur de Sablières, welche beide bei Hofe gut

*) Gegenüber der Rue Guénegaud, nach welcher das Theater von den Chronisten nicht selten benannt ist.

accreditirt waren, nachdem eine Oper von ihnen »*Les amours de Diane et d'Endymion*« bei ihrer Aufführung in Versailles im November 1671 dem König so sehr gefallen hatte, dass er alsbald eine zweite bei ihnen bestellte. Perrin's Absicht war, jenes Werk nun auch dem grossen Publikum vorzuführen. Doch verzögerte sich die Aufführung, theils wegen der Schwierigkeit ein geeignetes Lokal zu finden, theils weil die Erlaubniss des Königs auf sich warten liess; die Zwischenzeit aber scheint L. benutzt zu haben, um den entscheidenden Schlag gegen seine Rivalen auszuführen; er vereinigte sich mit Perrin, der ihm gegen eine namhafte Geldsumme sein Privilegium abtrat, und im März 1672 sah er sich im Besitze des lang erstrebten Dokumentes, welches ihm die Alleinherrrchaft über die französische Oper sicherte. In dem neuen Privilegium, welches er jetzt vom König erwirkte, werden alle früheren widerrufen, Perrin's Bemühungen um Gründung der Oper als unzulänglich bezeichnet und L. (»*nôtre cher et bien amé Jean-Baptiste Lully*«, wie er dort genannt ist) erhält das Recht, eine »*Académie royale de musique*« in Paris zu gründen und sie allein zu verwalten »*car tel est nôtre plaisir*«.

Am härtesten wurde durch diese Maassregel Cambert getroffen, dessen Verdienste auch nicht mit einem Worte erwähnt werden, und der jede Hoffnung aufgeben musste, in seinem Vaterlande zur Anerkennung seines Strebens zu gelangen. Er siedelte 1673 nach England über, wo seine Musik grossen Beifall fand, und er in Folge dessen als Ober-Intendant der Privatmusik Karl's II. angestellt wurde, jedoch schon nach wenigen Jahren starb*), wobei L.'s Gegner nicht ermangelten, ihn als die Ursache seines Todes zu bezeichnen, ja, ihn zu beschuldigen, er habe seinen Rivalen durch gedungene Meuchelmörder aus dem Wege räumen lassen. Auch Perrin konnte sich, nachdem L. in dem Dichter Quinault einen seinen Wünschen entsprechenden Mitarbeiter gefunden, an der ferneren Entwickelung der französischen Oper nicht betheiligen und musste sich bis zu seinem 1675 erfolgten Tode mit einer obscuren Dichter-Existenz begnügen. Weit schwieriger war für L. die Aufgabe, die in der Strasse Mazarine einmal etablirten Direktoren zu beseitigen und sodann auch der Concurrenz mit Guichard und Sablières, welche ihre Rechte als Opernunternehmer aus jenem Vertrag mit Perrin herleiteten, ein Ende zu machen. Beide Parteien waren nicht gesonnen, die Consequenzen des neuen Privilegiums ruhig hinzunehmen und beschritten den Rechtsweg. Die ersteren fuhren einstweilen mit den Vorstellungen der »*Peines et plaisirs de l'amour*« fort; bis Ludwig XIV., der schon mehrfach vergebens versucht hatte, die Gerichtsverhandlungen zu beschleunigen, endlich durch ein persönliches Schreiben vom 30. März 1672 an den Polizei-Lieutenant de la Reynie die Schliessung des Theaters für den folgenden Tag befahl, womit nun auch diesen Nebenbuhlern L.'s jede Hoffnung auf fernere Geltendmachung ihrer Ansprüche abgeschnitten war. Noch weit länger dauerte der Kampf, den L. mit Guichard um die Herrschaft im Reiche der Oper bestehen musste. Zwar hatte er alsbald nach Schluss des Sourdéac'schen Theaters ein neues in der Strasse Vaugirard eröffnet und dasselbe mit der Oper »*Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*« — beiläufig ein sogenanntes *Pasticcio*, aus den Werken verschiedener Dichter und Musiker zusammengesetzt — am 15. Novbr. 1672 eingeweiht; auch hatte er am 1. Febr. des folgenden Jahres seine erste wirkliche Oper »Cadmus« mit grossem Erfolg aufgeführt; endlich war es ihm gelungen, sich mit der Zustimmung des Königs im Theater des Palais Royal zu installiren, nachdem Molière, der bisherige Inhaber dieses Hauses, am 17. desselben Monats gestorben war; Guichard aber ruhte während dieser Zeit nicht, und indem er der Manie Ludwigs XIV. für Akademien zu schmeicheln wusste, erlangte er

*) 1677, in demselben Jahre, wo Henry Purcell, der einzige national-englische Opernconponist, mit seinem ersten Werke in die Oeffentlichkeit trat, ohne Zweifel durch Cambert's Opern dazu angeregt.

von ihm 1674 ein Privilegium zur Errichtung einer »*Académie royale des spectacles*«. Aber auch L. war inzwischen nicht unthätig gewesen, und hatte durch die Aufführung seiner Opern »Alceste«, »Theseus«, »Atys« und »Isis« neue Fortschritte in der Gunst des Königs und des Publikums gemacht. Der Kampf, der sich nunmehr zwischen den beiden Opern-Thronprätendenten entspann, wurde mit höchster Erbitterung und allen erlaubten und unerlaubten Waffen eine Zeit lang fortgeführt. Guichard ersparte in seinen Pamphleten seinem Gegner keinerlei Beschimpfungen bezüglich seines Charakters und seiner niedrigen Geburt, dieser liess sich selbst soweit hinreissen, den Guichard zu beschuldigen, er habe einen Giftmord-Versuch auf ihn gemacht — und so mächtig war der Einfluss L.'s auf den Monarchen, dass dieser, der bis dahin noch das Recht wenigstens äusserlich gewahrt hatte, jener Anschuldigung gegenüber nicht nur den Verläumder ungestraft liess, sondern sogar zu seinen Gunsten das dem Guichard ertheilte Privilegium nach dreijährigem Prozesse (1678) zurückzog*).

Jetzt endlich hatte L. alle Hindernisse überwunden und sah sich am Ziel seiner Wünsche; hier aber zeigt sich sein Genie und sein Künstler-Charakter im hellsten Lichte, indem er nämlich, statt nun sich der Ruhe hinzugeben, vielmehr seine volle Thätigkeit als Reformator des musikalischen Drama's entfaltete. In dieser Richtung wirkte er nicht allein als Musiker — als solchem waren ihm sowohl Cambert als auch die Italiener seiner Zeit überlegen. Seine Erfolge verdankt er in erster Linie seinem Verständniss für das Wesen der Tragödie nach den Vorstellungen, die man sich in Frankreich von dieser Kunstgattung gebildet hatte. Wie das französische Drama nach den Gesetzen des altgriechischen sich zu bilden suchte, so stand auch L. in seiner Musik den Ideen von ihrer Beschaffenheit im antiken Musikdrama weit näher, als die gleichzeitigen Italiener, bei denen die Tonkunst auch in der Oper vom Griechenthum sich emancipirt und ihre eigenen Wege eingeschlagen hatte. Bestärkt und getragen wurde L. in seinen Ideen wesentlich durch den Dichter Quinault, dessen Texte jenen Gesetzen folgten, und auch abgesehen davon einen weit grösseren poetischen Werth hatten, als die meisten gleichzeitigen italienischen Operndichtungen. Ein Theil von L.'s Erfolgen ist ohne Zweifel auf Quinault's Rechnung zu setzen, weshalb er es sich auch angelegen sein liess, mit diesem in gutem Einvernehmen zu bleiben, und wenn der König dem Dichter 2000 Livres jährlich gab, so gab ihm L. das Doppelte, wofür er ihn freilich aufs Aeusserste tyrannisirte. Die Stoffe zu L.'s Opern waren stets der antiken Mythologie entnommen. Quinault musste deren verschiedene bereit haben, die L. dann dem König zur Auswahl vorlegte; hierauf fertigte Quinault die Skizze und L. richtete die Tänze und den Dekorationsapparat ein; nachdem nun das Werk noch einmal dem König vorgelegt war, wurden die Verse gemacht, wobei L. durch Streichen und Hinzusetzen ganz nach Belieben verfuhr, stets aber mit Geschmack und genauer Kenntniss der Bühne.**) Endlich ging L. an die Composition; vorher aber studirte er die Worte so lange, bis er sie auswendig wusste, und dann erfand er singend oder am Clavier seine Melodien, die alsbald von zweien seiner Schüler, Lalouette und Colasse aufgezeichnet wurden. Diesen überliess er auch die Orchestrirung seiner Werke, welche um so geringere Sorgfalt erforderte, als L.'s Orchester sich in der Regel begnügt, den Singstimmen in der gleichen rhythmischen Bewegung Note für Note zu folgen, diese aber, sowohl in den Einzelgesängen als in den Chören zu streng an den Wortaccent gebunden waren, um die Möglichkeit einer freieren Tongestaltung zuzulassen. Gleichwohl hat L., indem er zuerst die Blasinstrumente

*) Ausführlicheres über diese Epoche findet man in Arthur Pougin's Abhandlung „Les vrais créateurs de l'opéra français (Perrin et Cambert)", erschienen in der Pariser Musikzeitung „Ménestrel" 1875 No. 34 bis 1876 No. 7.

**) Zur Oper „Bellerophon" musste selbst Corneille, der ausnahmsweise den Text dazu schrieb, sich bequemen, 2000 Verse zu machen, bevor die 5—600, aus denen das Stück besteht, L.'s Billigung fanden.

in seinem Orchester zur Anwendung brachte, auch in dieser Hinsicht fördernd gewirkt; auch war er es, welcher der Ouverture eine bestimmte Form gab: einem einleitenden Grave folgte ein fugirtes Allegro, jedes zweimal gespielt, worauf die Wiederholung des Grave den Schluss bildete — eine Form, die bei den Italienern und auch bei den deutschen Meistern Keiser, Telemann, Händel, Bach bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts in Gebrauch gewesen ist.

Die Bedeutung aber, welche L. für die Ausbildung der französischen Oper gehabt hat, liegt hauptsächlich in seiner Fähigkeit, von allen äusseren theatralischen Mitteln durch Anordnung der Tänze*), der Kostüme, des Dekorationswesens etc. einen geschickten Gebrauch zu machen. Er bemühte sich persönlich ohne Unterlass, den Sängern einen besseren Bühnenanstand und eine grössere Fertigkeit der Geberdekunst beizubringen, und hierdurch, sowie durch die prägnante Wortdeklamation, die nicht nur seinen Arien, sondern auch seinen Chören einen dramatischen Charakter gab, gewann die französische Grosse Oper jenes eigenthümliche Gepräge, welches sie bis heute bewahrt hat, und welches sie als verhältnissmässig getreues Abbild des antiken Musikdrama's erscheinen lässt. Wie vollständig L. mit seinen Opern den Ansprüchen der Franzosen entgegengekommen ist, beweist vor allem die Thatsache, dass sie sich ein volles Jahrhundert hindurch auf dem Repertoire hielten. Nur vorübergehend konnten sie durch Rameau's Opern in den Schatten gestellt werden, siegreich gingen sie aus dem Kampfe hervor, welchen die Verehrer der Italienischen Oper, an ihrer Spitze Jean Jacques Rousseau, gegen die »Psalmodien L.'s«, wie sie sich ausdrückten, unternommen hatten, und es bedurfte eines Genius wie Gluck — dessen Pariser Erfolge sich übrigens nur durch L.'s vorangegangene Wirksamkeit erklären — um ihrer Herrschaft ein Ende zu machen: In demselben Jahre 1778, wo Gluck's »Armide«, »Iphigenie« und »Orpheus« auf der Pariser Bühne erschienen, fand auch die letzte Vorstellung einer L.'schen Oper — des hundertunddrei Jahre früher zuerst aufgeführten »*Thésée*« — statt. Ausser den schon genannten Opern schuf L., dessen Produktionskraft trotz seiner vielseitigen amtlichen Thätigkeit nie erlahmte, für die französische Bühne noch folgende, grössentheils im Stich erschienene Werke: »Psyché« (1678), »Bellerophon« (1679), »Proserpina« (1680), »*Le triomphe de l'Amour*« Ballet (1681), »Persée« (1682), »Phaëton« (1683), »Amadis« (1684), »Roland (1685), »*L'Idylle de la Paix et l'Eylogue de Versailles*« Divertissement (1685), »*Le temple de la Paix*« Ballet (1685), »Armide« (1686), »Acis und Galatea« heroisches Pastorale (1687). Ausserdem hinterliess er eine grosse Zahl von Balleten und Kirchen-Compositionen.

L.'s menschlicher Charakter ist im Vorstehenden schon gekennzeichnet; dieselbe Rücksichtslosigkeit und Rohheit, mit der er denjenigen entgegentrat, die ihm beim Verfolgen seiner Pläne hinderlich waren oder schienen, zeigte er auch im Verkehr mit seinen Untergebenen und dem von ihm abhängigen Opernpersonal. Um so schmiegsamer war er den Grossen gegenüber, ausgenommen etwa, wenn ihm sein Jähzorn auch hier einmal einen Streich spielte. Die Ausbrüche seiner Heftigkeit waren insbesondere während der Proben ohne Grenzen, und es soll vorgekommen sein, dass er den Violinisten ihr Instrument aus den Händen riss und es auf ihrem Rücken zerschlug; der Sängerin Rochois gab er sogar im Zorn über die Unterbrechung, welche die Vorstellungen der »Armide« durch ihre Schwangerschaft erleiden mussten, einen Fusstritt, in Folge dessen sie vor der Zeit entbunden wurde. Diese Heftigkeit war auch die mittelbare Ursache seines Todes; bei der Aufführung eines von ihm zur Feier der Genesung des Königs nach längerer Krankheit componirten *Te deum* am 8. Jan. 1687 stampfte er mit seinem Rohrstock so eifrig den Tact, dass er sich eine leichte Verletzung am Fuss beibrachte. Das Uebel verschlimmerte sich unerwarteter Weise, so dass die Aerzte zur Amputation des Fusses, end-

*) Er setzte es auch durch, dass sich (seit 1781) Frauen am Ballet betheiligen durften.

lich sogar des ganzen Beines rathen mussten. L. aber zog es vor, sich einem Wunderdoctor anzuvertrauen, der es übernommen hatte, ihn zu heilen, und dem auch von Seiten des Hofes ein Preis von 2000 Pistolen für den Fall des Gelingens verheissen war. Doch waren alle Anstrengungen vergebens. L. starb am 22. März desselben Jahres in einem seiner Häuser in der Strasse de la Ville-l'Evêque zu Paris. Er hinterliess seiner Gattin, Madeleine Lambert, mit der er im besten Einvernehmen gelebt hatte, und seinen sechs Kindern ein stattliches Vermögen, wie dies in Ansehen des, beiden Gatten eignen Hang zum Gelderwerb kaum anders zu erwarten war. Seine Hinterlassenschaft betrug an Silbergeräth 16,707 Livres; Bijouterien 13,000 Livres; baares Geld 250,000 Livres; Mobilien seines Theaters 11,000 Livres, das Gebäude 80,000 Livres. Ausserdem zwei Häuser in Paris und sein Amt als Sekretär des Königs, welches von seiner Wittwe für 71,000 Livres verkauft wurde. Von seinen Söhnen wurde der älteste, Louis, geboren am 4. Aug. 1664, der Nachfolger seines Vaters als Ober-Intendant und Kammercomponist des Königs, ohne jedoch sein Genie auch nur annähernd ersetzen zu können; die beiden jüngeren Söhne, Jean Baptiste, geboren im Aug. 1665, und Jean Louis, geboren 1667, letzterer schon im Alter von 21 Jahren gestorben, scheinen noch weniger in der Musik geleistet zu haben, da ihre in die Oeffentlichkeit gelangten Werke meist unter Mitwirkung des älteren Bruders entstanden sind.

Ueberhaupt sollte es sich nach L.'s Tode recht deutlich zeigen, wie grossen Antheil die Persönlichkeit des Künstlers an dem Gelingen seiner Opern-Reform hatte. Die Einleitung zu einem von Ludwig XIV. im J. 1713 bezüglich der »*Académie royale de musique*« erlassenen Decret: »nachdem Se. Majestät in Erfahrung gebracht, dass nach dem Tode des sieur Lully die Disciplin und gute Ordnung im Inneren der Akademie merklich nachgelassen hat . . . und dass durch die in Folge dessen entstandenen Verhältnisse besagte Akademie in Schulden gerathen ist, das Publikum aber Gefahr läuft, eines ihm angenehm und nöthig gewordenen Schauspiels beraubt zu werden« — diese Worte beweisen neben vielen anderen Ausdrücken der Verehrung, dass man die Verdienste des Verstorbenen in vollem Maasse anerkannte. Dagegen fehlte es auch nicht an Stimmen, die von seinem verächtlichen Charakter selbst noch nach seinem Tode Kunde gaben. Auf einer Abbildung des reichen Grabdenkmals, welches ihm in der Kirche der *Petits pères* errichtet war, konnte man folgenden Vers lesen:

„Pourquoi, par un faste nouveau
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin, indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau?
Venez, ô mort, faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau;
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendres."

Von L.'s Feinden, unter denen Molière, Lafontaine, Boileau*) war der erbittertste Sénecé, der Kammerdiener der Königin Marie Therese, Gattin Ludwigs XIV., der wie viele andere ein Opfer seiner Intriguen geworden war. Dieser rächte sich durch eine nach L.'s Tode erschienene Broschüre, betitelt:

*) Boileau geisselte ihn in seiner „Epître à Seignelay" mit folgenden Versen:

„En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire, et divertit nos yeux:
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre.
Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre;
Ce n'est plus qu'un coeur bas, un coquin tenébreux
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux."

Die Veröffentlichung dieser Zeilen, trotz L.'s grosser Beliebtheit bei Hofe, lässt mit Sicherheit darauf schliessen, dass Boileau bei seinem Angriff gegen den Künstler einen grossen Theil des Pariser Publikums hinter sich hatte.

»*Lettre de Clément Marot a monsieur de ***, touchant ce qui c'est passé à l'arrivé de Jean Baptiste Lully aux Champs-Elysées.*« Das Portrait, welches hier von dem Gründer der französischen Oper entworfen wird, ist nichts weniger als anziehend, und die Aeusserungen, mit denen er von den ihm vorangegangenen Opfern seiner niedrigen Handlungsweise, an ihrer Spitze Cambert, in den Elysäischen Gefilden empfangen wird, klingen keineswegs schmeichelhaft. Spätere und objectivere Biographien L.'s findet man im zweiten Theile der »*Comparaison de la musique et de la musique française*« von Le Cerf de la Vieuville de la Fresneuse (Brüssel 1705 und 6 in drei Theilen); ferner im »*Parnasse française*« von Titon du Tillet; endlich in einer ohne Angabe des Druckortes und des Datums (nach Fétis Paris 1779) erschienenen Broschüre von Prévost d'Exmes »*Lully musicien*«. W. L.

Lu-lu, richtiger wohl Lü-lü (chines.), ist der musikalische Kanon, das musikalische Gesetzbuch der Chinesen, d. i. dasjenige Buch, in welchem ihr ganzes Tonsystem aufgezeichnet und durch alte kaiserliche Befehle zur bindenden Vorschrift erhoben ist. Der Name kommt ohne Zweifel daher, weil bei den Chinesen der Ton überhaupt Lü heisst.

Lumbye, Hans Christian, populärer dänischer Tanz- und ausgezeichneter Marschcomponist, geboren 1808 in Kopenhagen, wirkte an der Spitze eines wohl eingeübten Orchesters von 1841 an in seiner Vaterstadt in der Art von Lanner und Strauss und seit 1845 auf häufigen Reisen, zuerst nach Paris, dann besonders auch durch Deutschland in ausgezeichneter Weise. Im J. 1865 wurde er zum königl. Kriegsrath ernannt und zog sich bald darauf eines Gehörleidens wegen von der musikalischen Direktion zurück. Seine zahlreichen Tänze, Potpourris und Märsche, über 300 an Zahl, gehören in den nordischen Reichen noch immer zu den beliebtesten Unterhaltungsstücken dieser Gattung. L. starb im J. 1874 zu Kopenhagen. — Sein Sohn, Georg L., der als Componist und Dirigent in die Fussstapfen des Vaters trat, erfreut sich in dieser Eigenschaft in seiner Geburtsstadt Kopenhagen grosser Beliebtheit, wenn auch sein Talent dasjenige seines Vorbildes nicht annähernd erreicht.

Lumley, Benjamin, berühmter Impresario der italienischen Oper in Her Majesty's Theater in London, geboren 1811 ebendaselbst, hatte juristische Studien absolvirt, als er 1842 die in Verfall gerathene königl. italienische Oper übernahm, und durch Intelligenz und Geschäftstüchtigkeit die Blüthezeit dieses Instituts heraufführte. Unter seiner Direktion machten die ersten Gesangsgrössen wie Jenny Lind, Sophie Cruvelli, Johanna Wagner, die Piccolomini, Antonio Giulini, Therese Tietjens u. v. A. ihr Debut vor dem Londoner Publikum. Nach seinem Rücktritt von der Oper, im J. 1858, wendete sich L. wieder der Rechtspraxis zu und starb nach mehrmonatlicher Krankheit am 17. März 1875. Für ihn hat Heinr. Heine sein Tanzpoem »Faust« geschrieben, welches durch den Balletmeister Paul Taglioni die Umwandlung in das Ballet »Satanella« erfuhr.

Lummert, Adolph, deutscher Orgelbauer, wirkte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Breslau, und hat, von Hesse empfohlen, manches gute kleinere Orgelwerk geliefert. W.

Lumpp, Leopold, erfahrener deutscher Tonkünstler und gediegener Componist, geboren am 4. Jan. 1801 zu Baden, Sohn des rühmlichst bekannten Organisten, Musik- und Chordirektors an der ehemaligen Collegiatkirche daselbst und nachmaligen Professors der Tonkunst am Lyceum und Schulpräparanden-Institute zu Rastatt, Joseph L. aus Ettlingenweier, erhielt seine wissenschaftliche Ausbildung an genanntem Lyceum und auf der Universität Freiburg, wo er neben der Theologie auch die Musik mit grosser, in früher Jugend schon gepflegter Vorliebe studirte. Die Priesterweihe empfing er 1823 zu Rottenburg am Neckar, wurde alsbald Stadtkaplan zu Rastatt und zugleich seinem bejahrten Vater zur Aushülfe im Musikunterrichte beigegeben, 1825 aber als Professor und zweiter Musiklehrer am dortigen Lyceum und Schul-

präparanden-Institut angestellt. Nach Errichtung des Erzbisthums Freiburg im J. 1827 ward er zum Dompräbendar daselbst befördert und ihm gleichzeitig der Gesangunterricht im erzbischöfl. Priesterseminar und die Leitung des Choralgesanges in der Domkirche übertragen, in welcher letzteren Stellung besonders er sich bedeutende, nachhaltige Verdienste erwarb. Von 1835 bis 1843 führte L. auch die Direktion eines von ihm in Freiburg gegründeten Gesangvereins, der sich besonders die Einübung classischer, überhaupt im ernsten Style gesetzter Tonwerke zur Aufgabe gesetzt hatte. Bei der 1838 neu organisirten Musikkapelle am Dom zu Freiburg wurde er zugleich zum Direktor derselben mit dem Charakter als Domkapellmeister ernannt, und im Decbr. 1857 vom Erzbischof Herm. v. Vicari zum Geistlichen Rathe *ad honorem* erhoben. Von seinen musikalischen Arbeiten erschienen im Druck: »Der Choralgesang nach dem Cultus der katholischen Kirche für Geistliche, Cantoren und Organisten« (2. Aufl., Freiburg, 1837); sieben deutsche vierstimmige Messen mit Orgelbegleitung; Melodien zum Freiburger Diöcesan-Gesangbuche (2. Aufl., Karlsruhe, 1852); andere Melodien, Lieder, Orgelstücke u. s. w.

Lunati, Carlo Ambrosio, genannt *il gobbo della regina*, einer der grössten italienischen Violinvirtuosen zu Ende des 17. Jahrhunderts, geboren zu Mailand, befand sich 1687 nebst dem berühmten Siface zu Concerten in England (vgl. Hawkins, »*History*« vol. V. p. 131).

Lund, Christian Ernst, musikkundiger dänischer Geistlicher, geboren am 13. März 1683 im Glücksburg'schen, studirte zu Wittenberg, wurde 1709 Lehrer an der Schule zu Flensburg, 1712 Diaconus daselbst und 1724 zum königl. dänischen Consistorialrath und Probst des Amtes Flensburg erhoben. Er starb am 21. Jan. 1767 zu Flensburg. Von ihm u. A. eine »*Oratio de requisitis boni cantoris*« (Flensburg, 1739).

Luneau de Boisgermain, Paul Jean François, französischer Schriftsteller und Schöngeist, geboren 1732 zu Paris, gab daselbst einen »*Almanac musical*« *pour les années* 1781, 1782, 1783 heraus, welcher Nachricht über das gab, was die damaligen Tonkünstler interessirte.

Lungenhiebe nennen die deutschen Orgelbauer gewöhnlich diejenigen Hülfsmittel, durch welche der Wind von den Pfeifen auf unerlaubte Weise abgeleitet wird. Es giebt deren verschiedene: Oeffnung der Windladen durch Löcher, Verstopfung der Cancellen u. s. w.

Lunig (plur. *luinigs*), im Irischen *lobeen*, d. i. Kettengesang, ist der Name eines in Schottland und Irland allgemein gebräuchlichen Rundgesanges mit Chor-Refrain, von regelmässigem Bau (in der Regel 12- bis 16taktig), welcher beim Spinnen und bei sonstigen Festlichkeiten seit den ältesten Zeiten her gesungen wurde und sich besonders auf den westlichen Inseln und im Hochlande Schottlands bis heute, dem Urcharakter jedenfalls nahekommend, im Gebrauch erhalten hat. Fr.

Lunssendörffer, Albrecht Martin, Musikdirektor und Organist zu Nürnberg um die Mitte des 17. Jahrhunderts, hat zu Arnschwanger's geistlichen Gedichten, die 1659 herauskamen, einige Melodien »*a voce sola e Continuo*« gesetzt.

Luogo (ital.), s. Loco.

Lupacchino, Bernardo, auch Lupagino oder Luppachini geschrieben und Bernardino del Vasto genannt, italienischer Contrapunktist, war 1552 der Nachfolger Animuccia's im Kapellmeisteramte an der Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom, ward jedoch schon 1555 abgesetzt und musste Palestrina den Platz räumen. Baini, der ihn sehr gewandt in seiner Kunst nennt, beschuldigt seinen übertriebenen Hang zu den Tafelfreuden, diese Fatalität herbeigeführt zu haben. Pitoni bezeichnet L. als vorzüglichen Gesanglehrer, der auch treffliche Solfeggi und Ricercari für zwei Stimmen verfasst habe. Vier- und fünfstimmige Madrigale von ihm erschienen in Venedig 1546, 1547 und 1549; andere dergleichen finden sich in einem von Gardane 1559 herausgegebenen Sammelwerke.

Lupi, ein in Sammlungen des 16. Jahrhunderts vorkommender Componistenname, der auf mehrere, mindestens zwei verschiedene Personen hinweist. Wo die Bezeichnungen klar sind, kann man einen Lupus Lupi, einen Jean (Joannes) L. und einen Didier L. unterscheiden; Walther erwähnt auch eines Franciscus Lupino. Lupus L. und Jean L. müssen, sofern sie verschiedene Tonkünstler, Zeitgenossen gewesen sein, d. h. um 1530 bis etwa 1550 gelebt haben; der erstere wird in der in der Prachtausgabe von Orlando Lasso's Busspsalmen befindlichen Liste als einer der ersten Componisten der voraufgegangenen Zeitperiode aufgeführt, und Herm. Finck erwähnt seiner in der »*Practica musica*« unter den Mustern. Eine Motette von Lupus L., »*Panis quem ego dabo*«, befindet sich in den »*Motetti del fiore*« (Venedig, 1532); mehrere andere Motetten von ihm enthält Salblinger's »*Concentus* 4, 5, 6 *et* 8 *voc.*« (Augsburg, 1545), und eine andere endlich, »*Hierusalem luye*« in Attaignant's »*Musicales motetes etc.*« (Paris, 1534), darf ihm wohl bestimmt zugeschrieben werden, trotzdem sie einfach den Namen L. trägt. Ausdrücklich mit Jean L. bezeichnet, finden sich Messen in den Manuscriptbänden des Archivs der päpstlichen Kapelle zu Rom, und Motetten in der Sammlung »*Motetti del frutto*« (Venedig, 1544). — Später gelebt hat jedenfalls Didier L., denn seine Arbeiten sind innerhalb der Jahre 1548 bis 1575 erschienen; Rabelais bezeichnet ihn als einen berühmten französischen Musiker aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Von ihm kennt man: »*Chansons spirituelles de Guillaume Guerret mises en musique à* 4 *parties*« (Lyon, 1548; 2. Aufl. Paris, 1571) und »*Trente psalmes de David à* 4 *voix*« (Lyon, 1571). Zwei dieser Psalme, mit dem Componistennamen Luppi versehen, giebt das zweite Buch des »*Recueil des recueils de chansons composées à* 4 *parties par plusieurs auteurs*« (Paris, 1564) wieder. — Der Eduardus Lupus genannte berühmte portugiesische Kirchencomponist endlich ist kein anderer als Duarte Lopez (s. d.).

Lupot, Nicolas, ausgezeichneter Geigenbauer, wurde 1758 zu Stuttgart geboren, wo sein Vater, ein geborener Franzose, Instrumentenmacher des Herzogs von Würtemberg war. Dieser etablirte sich 1767 in Orleans, und von dort aus kam L. 1794 nach Paris. Zum Instrumentenmacher des Conservatoriums, später der Kapelle Napoleon's und endlich der wiedereingesetzten Bourbons ernannt, erfreute er sich eines wohlverdienten Ruhmes, so dass er »der französische Stradivarius« genannt wurde. Er starb am 13. Aug. 1824 zu Paris. Sein vortrefflicher Schüler und Schwiegersohn C. F. Gand war auch sein Geschäftsnachfolger.

Luppachini, s. Lupachino.

Lupus, s. Lupi und Lopez.

Luscinius, Othmar, eigentlich Nachtigal, sehr gelehrter Benedictinermönch, geboren 1487 zu Strassburg, studirte zuerst in seiner Vaterstadt, hierauf an mehreren anderen Universitäten, zuletzt in Wien, wo der berühmte Organist Hofhainer zugleich sein Musiklehrer war. Um 1514 wurde L. Prediger zu St. Moritz in Augsburg und Lehrer der griechischen Literatur bei den Benedictinern zu St. Ulrich und Afra. Von 1517 an machte er grosse Reisen durch Europa und einen Theil von Asien. Im J. 1522 nach Strassburg zurückgekehrt, trat er ein Canonicat an der St. Stephanskirche daselbst an. Vier Jahre später war er Prediger in Basel, welche Stadt er wegen der Fortschritte der Reformation, die er heftig bekämpfte, bald wieder verliess. Nach kurzem Aufenthalte zu Freiburg im Breisgau kehrte er abermals nach Strassburg zurück, wo er um 1536 starb. Ausser mehreren grossen literarischen Arbeiten sind zwei speziell musikalische Bücher von ihm bekannt, nämlich: 1) »*Musicae institutiones*« (Strassburg, 1515) und 2) »*Musurgia, seu praxis musicae*« (Strassburg, 1536 und 1542). Fétis bemerkt, dass das letztere Werk grosses Interesse biete durch die Abbildungen und Beschreibung der zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Gebrauch gewesenen Instrumente. Hawkins hat in seiner Musikgeschichte Bd. 2 S. 441 flg. saubere und genaue Nach-

bildungen aller dieser Tonwerkzeuge, 49 an der Zahl, gegeben. Die erste Abtheilung der Musurgia des L. (»*quae instrumentis agitur*«) ist übrigens in Form eines Dialogs zwischen Andr. Sylvanus und Seb. Virdung gefasst, während die zweite (»*concentus polyphoni*«) Commentar, nicht mehr Dialog ist.

Lusingando (ital.), seltener *lusingante* oder *lusinghevole*, abgekürzt *lusing.*, Vortragsbezeichnung in der Bedeutung schmeichelnd, kosend, zart.

Lusignani, Vincenzo, ausgezeichneter italienischer Orgelvirtuose, geboren am 23. Febr. 1469 zu Modena, von dessen Lebensumständen nichts weiter bekannt geblieben ist, als dass er 1525 als Organist des Papstes Leo X. starb.

Lusitano, Vicentino, italienischer Componist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts, welcher in Rom lebte. Bekannt geblieben ist von ihm ein zu seiner Zeit hochgeschätztes Werk, betitelt: »*Introduzione facilissima et novissima di canto fermo e figurato contrapunto semplice*« (Rom, 1553; Venedig, 1558 und 1561).

Lustig, Jacob Wilhelm, berühmter deutscher Orgelspieler und Musikschriftsteller, geboren am 21. Septbr. 1706 zu Hamburg, erhielt seinen ersten Unterricht in der Musik, besonders im Orgelspiel von seinem Vater, der Organist und Kirchenschreiber an der Michaeliskirche daselbst war und den L. denn auch von seinem 11. Jahre an im Amte unterstützte. Fünf Jahre später wurde er selbst schon Organist an einer Hamburger Filialkirche. Nun studirte er bei Mattheson die Composition und pflog belehrenden Umgang mit Kunzen und Telemann. Nach wohlbestandener Organistenprobe erhielt er 1728 das musikalische Kirchenamt an St. Martin zu Gröningen in Holland. Um Händel zu hören, reiste er 1734 nach London, von wo zurückgekehrt er fleissig componirte und literarisch arbeitete, so im Druck erschienene Gesang- und Claviersachen und holländische Uebersetzungen von Quantz's Flöten-, Marpurg's Clavierschule, Werkmeister's Orgelprobe u. s. w. Im J. 1776 veröffentlichte er noch eine Uebersetzung von Burney's musikalischen Reisen, muss aber nicht viel später gestorben sein, da seitdem die Nachrichten über ihn fehlen. — Seine Tochter Dorothea L., geboren 1737 zu Gröningen, bildete er zu einer trefflichen Sängerin und Clavierspielerin und seinen Sohn Hieronymus L., 1742 ebendaselbst geboren, zu einem tüchtigen Orgelspieler und Musiker aus, worauf sich derselbe in Amsterdam als Musiklehrer niederliess.

Lustrini, Abbate, italienischer Geistlicher, fungirte um 1755 als Kirchenkapellmeister zu Rom und wird von Grétry als einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler dieser Stadt bezeichnet.

Luth (französ.; ital.: *liuto*), d. i. Laute (s. d.).

Luther, Martin, der grosse Kirchenreformator, einer der geist- und gemüthvollsten, der geradesten und rechtschaffensten deutschen Charaktere, war, seinen natürlichen Anlagen entsprechend, zeitlebens ein treuer Jünger und kräftiger Wortführer der Musik. Geboren am 10. Novbr. 1483 zu Eisleben als Sohn eines armen Bergmannes, erwarb er sich schon in der frühesten Jugend seinen Lebensunterhalt durch Currendesingen auf der Strasse und war fortwährend bemüht, seine Kenntnisse in der Musik theoretisch und praktisch zu vermehren. Wie er den Gesang noch in späteren Jahren übte, so spielte er auch nicht ohne Fertigkeit Flöte und Laute. Seine grosse Musikliebe bezeugt u. A. eine lateinische Epistel von ihm an den ihm innig befreundeten Ludw. Senfel (deutsch in der »Leipz. allgem. musikal. Ztg.« 12. Jahrg. S. 35), sowie ein Brief des kurfürstl. sächsischen Hofkapellmeisters Joh. Walther, abgedruckt in Forkel's musikal. Almanach von 1784. Ein Gedicht von L., »Frau Musica« überschrieben, steht u. A. auch in der »Allgem. musikal. Ztg.« Jahrg. 1811 S. 426, und eine Zusammenstellung seiner bemerkenswerthesten Gedanken und Ansichten über Kunst im Allgemeinen und Tonkunst im Besonderen in derselben Zeitung von 1804 S. 497 flg., sowie 1810 S. 35. L.'s Verdienste um die Musik überhaupt behandeln die Schriften: »L.'s geistliche Lieder nebst dessen Gedanken über die Musica«, von Groll (Berlin, 1817);

»Die Lieder L.'s«, gesammelt von Kosegarten und Rambach, und »Ueber L.'s Verdienst um den Kirchengesang«, von Rambach (Hamburg, 1813). — Ueberzeugt, welches mächtige Hülfsmittel er zur vollständigen Durchsetzung seines grossen Reformationsplanes gerade in der Musik besass, liess er die beiden kurfürstl. sächsischen Kapellmeister Konrad Rupff und Joh. Walther 1516 nach Wittenberg kommen und berathschlagte sich mit ihnen über den Zustand und die mögliche Verbesserung des Kirchengesanges und namentlich über die acht Kirchentöne. Die Frucht dieser Conferenzen war die Einführung der deutschen Messe und des deutschen Gemeindegesanges in Kirche und Schule. In Verbindung damit sorgte L. auch für die Verbesserung der öffentlichen Singchöre in den Städten; deutsche und lateinische religiöse Lieder und Gesänge sollten auch auf den Strassen gehört werden. Dass er selbst zu diesem Zwecke Manches und gar vollständige Motetten componirt habe, ist nicht erwiesen; der fromme Eifer hat ihm fast Alles, was musikalisch seinen Namen trägt, einfach untergeschoben. Kaum mögen drei bis vier Melodien von ihm selbst erfunden sein, und in der Sammlung des Calvisius werden ihm gar schon 137 Lieder zugeschrieben! L.'s erstes und wirklich eigenthümliches Gesangbuch (Wittenberg, 1524) umfasste ja auch nur drei Bogen, auf denen zwar acht Lieder, aber nur fünf Melodien gedruckt waren. Aus demselben werden noch jetzt gesungen: »Nun freut Euch lieben Christen« und »Es ist das Heil uns kommen her« (die Melodie des 11. Psalms »*Salvum me fac*«). Nach letzterer Melodie mussten in L.'s erster Liedersammlung noch »Ach Gott vom Himmel sieh darein«, »Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir« und einige andere gesungen werden. Von den wirklich lutherischen Melodien rühmt Walther besonders »Jesaia dem Propheten«, wie nämlich L. alle Noten auf den Text nach dem richtigen Accent und Concent so meisterhaft und wohl gerichtet habe«. Ausser dieser dürften auch noch die Singweisen von »Wir glauben All' an einen Gott« und »Ein' feste Burg ist unser Gott«, wenn auch nicht zweifellos, so doch höchst wahrscheinlich L. zuerkannt werden. Die auf der Bibliothek zu München befindliche Sammlung von Motetten, welche den Titel trägt: »*Symphoniae jucundae* 4 *vocum seu motettae* 52, *cum praefatione Martini Lutheri*« (Wittenberg, 1538), darf nur das vortreffliche Vorwort zum Lobe des Figuralgesanges als Arbeit L.'s beanspruchen. Trotz allem ist L. das hohe Verdienst, der Schöpfer des deutschen Kirchengemeindegesanges zu sein, nicht abzusprechen, und wenn auch nicht als Componist, so steht er doch als geistlicher Dichter durch Innigkeit und Kraft unter den Ersten aller Zeiten. Man erstaunt über die unermüdete Thätigkeit, mit welcher der grosse Mann nach allen Seiten hin wirkte, und die zu würdigen, anderen Werken überlassen bleiben muss. Er starb am 18. Febr. 1546 zu Eisleben und wurde in der Schlosskirche zu Wittenberg begraben.

Lutkemann, Paul, deutscher Contrapunktist, aus Colberg gebürtig, lebte um 1600 und veröffentlichte verschiedene deutsche und lateinische mehrstimmige Gesänge seiner Composition, welche nach seinem Tode gesammelt wurden und unter dem Titel erschienen: »Newe ausserlesene Kirchen-Gesänge auff die Sontag vnnd vornembste Fest durchs gantze Jahr mit 4, 5 und 6 Stimmen« (Frankfurt a. O., 1616).

Lutter, J. B., deutscher Tonkünstler, geboren am 2. Mai 1698 zu Hannover, wurde um 1740 dem alternden und kränklichen Venturini adjungirt, und als dieser letztere 1745 starb, übertrug der König selbst das Amt an L. mit dem Titel eines königl. grossbritannischen und kurfürstl. hannover'chen Hofkapellmeisters. Als solcher starb er zu Hannover um 1760. Von seiner Compositionsthätigkeit hat nie etwas verlautet.

Luttichius, Joannes, latinisirt aus Johann Lüttich, deutscher Componist zu Anfang des 17. Jahrhunderts, hat veröffentlicht: »*Sales Venere musicales*, oder newe teutsche Politische Gesänge mit 4 und 5 Stimmen, auch lustige Intraden u. s. w. mit 5 Stimmen« (Leipzig, 1610).

Luttuoso oder **luttuosamente** (ital.), selten vorkommende Vortragsbezeichnung in der Bedeutung kläglich, traurig.

Lutz, Matthäus, guter deutscher Tenorsänger, geboren am 18. Septbr. 1807 in Mähren, hatte medicinische Studien in Wien gemacht und das Doctorexamen absolvirt, als er seiner männlich schönen Stimme und trefflichen Methode, wie überhaupt seiner gründlichen musikalischen Kenntnisse wegen 1834 als Mitglied der k. k. Hofkapelle angestellt wurde. Als solcher starb er am 27. Februar 1853 zu Wien.

Lutzer, Jenny, vorzügliche deutsche Opern- und Liedersängerin, geboren am 4. März 1816 zu Prag, erhielt schon frühzeitig Gesangunterricht. Um ihr Talent durch Ciccimara ausgebildet zu sehen, siedelte ihr Vater nach Wien über. Nach unter diesem Meister vollendeten Studien debutirte die L. mit grossem Glück 1832 in Wien, erlangte aber ihren bedeutenden Ruf erst seit 1835, wo sie einen langen Cyclus von Kunstreisen begann, der ihr den glänzendsten Beifall einbrachte. Festes Engagement hatte sie an der Hofoper in Wien, der sie bis 1845 angehörte, nachdem sie 1843 sich mit dem bekannten Dichter und Schriftsteller Fr. Dingelstedt verheirathet hatte, dem sie nun, der Bühne entsagend, nach Stuttgart, 1850 nach München, 1857 nach Weimar und endlich nach Wien folgte. In Coloratur- und höheren Soubrettenparthien war sie zu ihrer Zeit hochgeschätzt, und ihr Gesang wirkte besonders durch die Lieblichkeit ihrer Stimme und durch eine seltene Bravour und Fertigkeit.

Lux, Friedrich, hervorragender deutscher Orgelvirtuose und gediegener Componist, geboren am 24. Novbr. 1820 zu Ruhla in Thüringen, erhielt seinen ersten Musikunterricht, besonders im Pianoforte- und Orgelspiel, von seinem Vater, einem Cantor, und konnte sich bereits als zehnjähriger Knabe mit C. M. v. Weber's Clavier-Concertstück in *F-moll* öffentlich hören lassen, während er im 17. Jahre durch seine Orgelconcerte in Gotha und Frankfurt a. M. wahrhaftes Aufsehen erregte. Compositionsunterricht hatte er damals bereits als Gymnasiast zu Gotha bei dem dortigen Seminar-Musikdirektor A. Michel genossen und besuchte nun, um sich allseitig auszubilden, von 1839 bis 1841 die Musikschule von Friedr. Schneider in Dessau. Als Lieblingsschüler dieses Meisters erhielt er im letzteren Jahre die Musikdirektorstelle am Dessauer Hoftheater, welchen Posten er gerade zehn Jahre inne hatte, als ihn 1851 eine Berufung als erster Kapellmeister des Stadttheaters in Mainz traf, welcher er folgte. Vielfach auch in anderen Direktionsstellungen, auch bei mittelrheinischen Musikfesten (so noch 1875), dort erfolgreich thätig, gab er dies Amt endlich auf und wirkt gegenwärtig daselbst nur noch als Leiter der Mainzer Liedertafel und des damit verbundenen Damengesangvereins, sowie als vielbeschäftigter Lehrer für Pianoforte, Musiktheorie und Gesang. Als Orgelvirtuose hat er bis in die jüngste Zeit hinein Aufsehen auch in Brüssel, Mannheim, Darmstadt, Würzburg u. s. w. erregt. Seine vortrefflichen Compositionen sind bis auf kleinere Sachen leider meist Manuscript geblieben; jedoch sind mit Auszeichnung bekannt geworden die Opern »Das Käthchen von Heilbronn« und »Rosamunde«, eine grosse Messe, eine Sinfonie, »Die vier Lebensalter«, von der Mannheimer Tonhalle belobt, eine deutsche Hymne für Männerchor und Blasinstrumente, von ebendemselben Institute prämiirt, ein in Berlin mit dem ersten Preise gekrönter Krönungsmarsch im sinfonischen Style auf König Wilhelm von Preussen (1861), endlich Clavierstücke und Lieder.

Luyton, Karl, Kirchencomponist von unbekannter Herkunft, war Hoforganist des Kaisers Rudolph II. und lebte von 1577 bis 1611, in welchem letzteren Jahre er starb, zu Prag. Innerhalb dieses Zeitraumes erschienen von seiner Composition in Prag und Frankfurt a. M. fünfstimmige geistliche Gesänge, Lamentationen, siebenstimmige Messen u. s. w., von denen sich Einiges auf der königl. Bibliothek in München befindet.

Luzzasco oder **Luzzaschi,** der zunächst Claudio Merulo als der grösste italienische Orgelspieler des 16. Jahrhunderts gepriesene Meister und zugleich

berühmter Tonsetzer, war aus Ferrara gebürtig, wo er auch am Hofe des Herzogs Alfonso II. und an der Kathedrale angestellt war und in einem Alter von 62 Jahren gestorben ist. Er gehört zu den vier Musikern, welche ein Vincenzo Galilei vorzugsweise Tonkünstler nannte, bestrebte sich, das enharmonische Tonsystem der Griechen wieder herzustellen und einzuführen und soll eine Art Clavier construirt haben, auf dem man Tonstücke sowohl des diatonischen und chromatischen, als auch des enharmonischen Geschlechts habe ausführen können. Von seinen Compositionen sind von 1576 bis 1584 in Ferrara, Neapel und Venedig verschiedene Sammlungen vier- und fünfstimmiger Madrigale erschienen. Berühmt waren seine »Ricercari« für Orgel.

Luzzo, Francesco, italienischer Opern- und Kirchencomponist aus Venedig, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und hat eine grosse Anzahl Opern von 1651 bis 1667 in Venedig und Neapel aufgeführt, so: »*Gli amori d'Alessandro magno*« (1651), »*Pericle effeminato*« (1653), »*L'Euridamante*« (1654), »*Il Medoro*« (1658) u. s. w. Auch schrieb er zahlreiche zwei- und dreistimmige Motetten, von denen ein Band 1650 zu Venedig erschienen ist.

Lwoff, Alexis, auch Lvoff geschrieben, ausgezeichneter russischer Musikdilettant, hervorragend sowohl als Violinist, wie als Vocal- und Instrumental-Componist, wurde am 25. Mai 1799 in Reval als der Sohn eines russischen Staatsmannes geboren, der ihm eine vortreffliche wissenschaftliche und, da L. schon früh ein seltenes Talent auf der Violine bekundete, musikalische Erziehung durch die besten Lehrer angedeihen liess. Als L. später in den Militärdienst trat, fand er in seinem Berufe immer noch Zeit, die Kunst mit Leidenschaft und Eifer zu betreiben und sich bis zum Höchsten zu vervollkommnen. Namentlich pflegte er die Quartettmusik und war selbst ein von bedeutenden Künstlern bewunderter Quartettspieler. Nach mehrjährigen Dienstleistungen im Ingenieurcorps wurde er zum Adjutanten des Grafen von Benkendorf und weiterhin zum General und persönlichen Adjutanten des Kaisers Nicolaus ernannt. Im J. 1836 erhielt er das Amt als Direktor der kaiserl. Hofkirchensänger-Kapelle, welches vor ihm sein verstorbener Bruder Theodor L., ebenfalls ein tüchtiger Musiker, verwaltet hatte, der wiederum der Nachfolger Bortniansky's gewesen war. Einige Jahre lang war er auch Hofmeister des Grossfürsten-Thronfolgers, späteren Kaisers Alexander, gewesen und wurde schliesslich zum Senator erhoben. Als eifriger Freund und Beschützer der musikalischen Kunst und ihrer Jünger lebte er meist in St. Petersburg, des Sommers auf Reisen Deutschland, Italien und Frankreich besuchend, bis ein in den 1850er Jahren eingetretenes und sich hartnäckig entwickelndes Gehörleiden ihn mehr und mehr aus der russischen Hauptstadt und einem ihm lieb gewordenen Verkehr drängte. Auf seinem Gute im Gouvernement Kowno starb er, zurückgezogen von der Welt, am 28. Decbr. 1870. L.'s Compositionen überragen hoch den Standpunkt des kunstgebildeten Dilettanten, und vorzüglich behauptet sein »*Stabat mater*« für Soli, Chor und Orchester (1857 auch in Berlin aufgeführt) künstlerischen Werth. Eine Oper von ihm: »Undine, die Tochter der Wellen«, gelangte 1853 in St. Petersburg und 1855 in Wien mit Beifall zur Aufführung. Viele Kirchenstücke, gute Violinsachen, treffliche Lieder, Militärmärsche u. s. w. machen gleichfalls seinem Namen Ehre. Vor Allem aber ist er zu nennen als der Componist der weltbekannten russischen Volkshymne »Gott sei des Czaren Schutz« (*Bosche Zarja sachrani*), Text von Schukowsky, geschrieben bei Gelegenheit der Aufstellung der Alexandersäule in St. Petersburg, die ihm ein Denkmal in der Nationalgeschichte seines Volkes gegründet hat. Auch als musikalischer Schriftsteller ist L. mit einer ziemlich wichtigen Schrift, »Ueber den freien oder nicht symmetrischen Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges« (Petersburg, 1859), aufgetreten.

Lycēum (griech. Lykeion) hiess ursprünglich ein dem Apollon Lykeios (d. i. Wolfstödter) geheiligter Ort nahe beim alten Athen, berühmt durch seine schattigen Haine und herrlichen Gartenanlagen, besonders aber durch das

Gymnasium, worin Aristoteles und die Peripatetiker lehrten und wonach auch die Römer ähnliche Anstalten, z. B. auf dem Tusculanum des Cicero und in der Villa Hadrian's in Tibur so benannten. Zu Ehren des Aristoteles bezeichneten die Neueren mit diesem Namen die höheren lateinischen Schulen, weil in denselben ehemals die Aristotelische Philosophie in scholastischer Form einen Hauptgegenstand des Unterrichts ausmachte. Auch Conservatorien der Musik erhielten mitunter den Namen L. (ital. *liceo*), und unter diesen ist dasjenige in Bologna das älteste und berühmteste.

Lydisch (ital.: *modo lidico*) ist der Name einer der authentischen Tonarten der altgriechischen Musik, die Plinius nebst der dorischen und phrygischen für die älteste hielt. Man legte ihr den Charakter der Weichlichkeit bei, und Apulejus hielt sie daher besonders zu Klageliedern und Trauergesängen für geeignet. In ihrer Tonleiter sind die beiden halben Töne zwischen der vierten und fünften und zwischen der siebenten und achten Stufe enthalten; sie entspricht daher einer Scala *f, g, a, h, c, d, e — f*. Kirchenlieder in der lydischen Tonart haben sich seit der Reformation keine mehr erhalten, weil sich statt des in dieser Tonart ursprünglichen Tones *h* schon lange zuvor im Mittelalter der Ton *b* eingeschlichen hatte, und daher das L.e einfach als eine versetzte jonische Tonart angesehen wurde. Wohl aber trifft man noch in Gesängen anderer mittelalterlicher Tonarten (namentlich im Dorischen) Ausweichungen in das L.e, oder auch einen abwechselnd l.en und jonischen (auf das *genus molle* — *f, g, a, b, c, d, e — f* — gegründeten) Cantus, wie der aus Mortimer entlehnte Choral »O milder Gott« im Choral- und Orgelbuch von Marx. — *In modo lidico* (ital.), d. i. in der Weise der lydischen Tonart, ihrer harmonischen Folge entsprechend, ist eine bei Beethoven vorkommende Ueberschrift.

Lyra (ital.: *lira*, französ.: *lyre*), fälschlich auch Leyer (s. d.) genannt, ist das älteste Saiteninstrument, dessen Ursprung auf den ägyptischen Hermes Trismegistus (d. h. der Dreimalgrösste), der als mythologisches Wesen bald mehr als Gott, bald mehr als historische Person zur Darstellung kommt, zurückgeführt wird. Der Mythos, welcher den ägyptischen Hermes oder Mercur die L. erfinden liess, sagt uns: Als der Nil nach einer langanhaltenden Ueberschwemmung in seine Ufer zurückgetreten war, blieb mit vielen anderen Thieren auch eine Schildkröte auf dem Lande liegen, deren Fleisch verfault und vertrocknet war, so dass sich nichts weiter vorfand, als die durch diese Vertrocknung angespannten und dadurch klingend gewordenen Sehnen unter der Schale. Zufällig mit dem Fusse die Schale dieser Schildkröte berührend, wurde Hermes durch den Klang der Sehnen so überrascht, dass er auf den glücklichen Gedanken kam, ein musikalisches Instrument daraus zu verfertigen. So die Sage von der Erfindung der alten dreieckigen und dreisaitigen L. Die Griechen schrieben natürlich die Erfindung der L. ihrem Landesgotte Hermes zu. Dieser ist der Sage nach ein Sohn des Zeus und der Maja, der Tochter des Atlas. In einer Höhle des Berges Kyllene in Arkadien geboren, schlüpfte er einige Stunden nach seiner Geburt aus der Wiege, ging nach Pierien und stahl dem Apollo Rinder, die er nach Pylos trieb. Um nicht bei diesem Rinderdiebstahl ertappt zu werden, ging er mit den Thieren rückwärts, band ihnen Baumzweige an die Schwänze und verwischte dadurch die Fussstapfen. Schnell nach Kyllene zurückgekehrt, tödtete er dort eine Schildkröte, spannte Saiten über die Schale und erfand so die L. Apollo entdeckte aber durch seine Wahrsagergabe den Dieb seiner Rinder und überliess sie ihm gegen Abtretung der L. Deshalb erscheint er auch neben seinem Attribute als Sonnengott, als Gott des Gesanges und des die wilden Leidenschaften besänftigenden L.spiels, daher ihm auch neben dem »Bogen« als zweites Hauptattribut die »L.« gegeben wird. Infolge der Veränderungen, welche Linos, Orpheus, Amphion und Terpander mit der L. vornahmen, vermehrte sich die Zahl der Saiten auf 4, 5, 7 und zuletzt auf 11. Nach Anderen verbesserte nur der griechische Hermes, nach Einigen Apoll die ägyptische L., indem er dieser noch eine vierte Saite hinzufügte. Die L.

des Anubis auf einem ägyptischen Mumienkasten in Wien weist übrigens bereits fünf Saiten auf. Durch die verschiedene Zahl der Saiten, die verschiedene Form und die verschiedene Annahme der Erfindung dieses Instruments sind endlich auch, besonders in anderen Sprachen, verschiedene Namen für dasselbe Tonwerkzeug entstanden. Die L. Pythagoras, welche die Form eines Dreifusses gehabt haben soll, also wahrscheinlich wenig von der älteren dreieckigen L. verschieden war; die L. lesbia, die L. des Arion, die schon erwähnt wurde; die L. hexachordis, d. i. 6 saitige L. Die L. barberina war eine von Joh. Baptist Doni zu Florenz im 17. Jahrhundert erfundene L. — Die L. wurde beim Spiele, welches durch Reissen der Saiten mit einem Plektron oder auch mit den Fingern geschah, zwischen den Knien gehalten. Die siebensaitige L. wird beim Gesange zum Andenken ihrer Helden auch heute noch in Abyssinien und den angrenzenden Ländern angewendet. Ein Griffbrett, auf welchem die Saiten zur Vervollständigung oder Erweiterung der Tonleiter verkürzt werden könnten, hatte die L. nicht. Es enthielt oder enthält dieses Instrument demnach nicht mehr Töne als Saiten, die dann aber in verschiedenen Harmonien gestimmt werden, so dass auf mehreren der heutigen Lyren in den genannten Ländern vollständige Harmonien ausgeführt werden können. Amphion, von den Musen unterwiesen, weihete sich der Musik und der Dichtkunst. Die L., deren Saiten er vermehrte, soll er so schön und rührend haben spielen können, dass er mit seinen Tönen die Thiere des Waldes, Bäume und Felsen bezauberte. Auch Terpander, einer der berühmtesten Musiker und Dichter Griechenlands, zu Antissa auf Lesbos um 700 v. Chr. geboren, soll auf der L. ein für seine Zeit grosser Meister gewesen sein. Uebrigens wurde die ursprüngliche L. des griechischen Hermes (Mercur) der Sage nach zu Lyrnessus aufbewahrt, wo sie Achilles bei Eroberung dieser Stadt erbeutete, anderen Erzählungen zufolge nach dem grausamen Tode des Orpheus, der sie von Apollon erhalten hatte, von Zeus unter die Gestirne versetzt.

Lyra (Lira) da Braccio (ital.), auch italienische Lyra genannt, ist ein veraltetes Bogeninstrument von der Grösse und Gestalt der Tenorviolen (deshalb auch der Name Lyra-Viola), welches mit sieben Saiten bezogen war, von denen nur fünf auf dem Griffbrett lagen. Die übrigen beiden liefen neben dem Griffbrett her und konnten nur blos, d. h. in ihrem Grundton gebraucht werden. Auf dem Griffbrett befanden sich, wie auf unserer Guitarre, sogenannte Bunde, durch welche die Scala der Saiten bestimmt wurde. Gewöhnlich spielte man zwei-, auch dreistimmig auf diesem Tonwerkzeuge. Einer der grössten Virtuosen auf diesem Instrument war am Ende des 17. Jahrhunderts der Gross-Siegelbewahrer Francis North von Grossbritannien.

Lyra (Lira) da Gamba (ital.), auch *Lirone perfetto*, d. h. vollkommen grosse Lyra, und *Arci-Viola di Lira* genannt, war ein Instrument, welches sich von der Lyra da Braccio nur durch eine grössere Dimension und durch eine grössere Zahl von Saiten unterschied, welche dann verursachten, dass es ganz wie ein Violoncello behandelt werden musste. Hatte dies Instrument 14 Saiten, so lagen 12 auf und zwei neben dem Griffbrett; fanden sich aber 16 Saiten vor, dann lagen 14 über und zwei neben dem Griffbrett.

Lyra pagana, L. rustica, L. tedesca, s. Bauernleyer.

Lyre Guitarre (französ.), ein zu Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich erfundenes und besonders in Damenkreisen um 1820 sehr beliebtes Saiteninstrument, welches ganz die Form der alten Lyra hat, nur dass es noch mit einem auch mit Bunden versehenen Griffbrett vermehrt ist, wodurch es hinsichtlich der Spielart unserer Guitarre gleich steht. Wie diese ist das Instrument auch mit sechs Saiten bezogen, die in *E*, *A*, *d*, *g*, *h* und eingestrichen *e* gestimmt sind und das zweigestrichene *a* noch auf demselben zu spielen ist. Eine Abbildung seiner Gestalt, welcher zugleich eine tabellarische Anleitung zu seinem Spiele beigefügt ist, findet man in der No. 47 der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung« von 1801. — Die Lyra im Allgemeinen darf

durchaus nicht mit der ihr verwandten Kithara oder Zither (auch Cyther) verwechselt werden, und die Annahme, dass die Lyra eine Art Zither sei, ist durch nichts begründet. Th. R.

Lyrik (aus dem Griech.), die zweite von den drei poetischen Grundformen, über deren Entstehung aus der Grundform der Kunst schon im Artikel Drama (s. d.) gesprochen ist. Dieser Name wird aber jetzt in doppelter Weise gebraucht, insbesondere wenn er auf das Gebiet der Musik angewandt wird. Man versteht hier unter L. im weitesten Sinne des Wortes alles Poetische, dem die Musik als Begleitung und Vertiefung beigegeben ist. Im weitesten Sinne des Wortes ist also jede Oper und jedes Lied schon an sich lyrisch. Im engeren Sinne jedoch versteht man unter lyrisch nur solche musikalische Kunstwerke, in denen mehr stimmungsreiche Momente als lebendig fortschreitende Handlung hervortritt. Man setzt so das Lyrische dem Dramatischen entgegen. Opern, die einen grossen Reichthum an Liedern, Märschen u. s. w., überhaupt an solchen Tonstücken haben, welche Pausen in der Handlung herbeiführen, sind darum vorzugsweise lyrisch. Der Melodienreichthum in den Liedern z. B. im »Nachtlager von Granada« stempelt diese insbesondere zu einem Muster der lyrischen Oper dieser einseitigen Art. Offenbar ist jedoch diese Verwendung dieses Wortes zu manchen Missbräuchen führend, und eine strengere Auffassung wäre anzustreben, wonach unter lyrisch im engeren Sinne »nur dasjenige zu verstehen sei, was im Gebiete des Stimmungsliedes« liegt oder sich ihm in der Wirkung nähert. Das einfache Lied, die nichterzählende Cantate, der Chorgesang, so weit er nur eben subjektive Empfindungen der Massen kundgiebt, nicht etwa Begebenheiten mittheilt, ferner aus der Kirchenmusik Gebete, Motetten, liturgische Gesänge als Messen u. s. w. — diese gehören mit Recht der lyrischen Musik auch im engeren Sinne an; Balladen dagegen und Romanzen, alle erzählenden Cantaten und Chorgesänge, Oratorien, mit einem Worte, was man epische Musik nennt einerseits, und die Opern andererseits, die zum Dramatischen gehören, sind nur lyrisch in dem weiteren Sinne des Wortes, worin ja eben alles Musikalische auch lyrisch ist. Rud. Benfey.

Lyro-Harpe, ein 1837 in Berlin erfundenes Tonwerkzeug in einer der Guitarre ähnlichen Form und Ausdehnung. Auf zwei Hälsen neben einander befanden sich 19 Saiten, deren Tonumfang etwas über vier Octaven betrug. Die Spielart soll bequem, der Ton kräftig und dem der Harfe ähnlich gewesen sein. Jetzt gehört die L. zu den vielen schnell wieder verschollenen Erfindungen auf dem Gebiete des Instrumentenbaues.

Lysander, altgriechischer Kitharaspieler aus Sikyon, soll nach Athenäus die Flageolettöne auf seinem Instrumente entdeckt (von denen nach ihm Epigonos einen ausgedehnteren Gebrauch machte) und die Instrumente Magadis und Sambuca vervollkommnet haben. Welcher Art diese Vervollkommnung gewesen, ist aus dem Texte des Athenäus nicht genau zu ersehen.

Lysberg, Charles, eigentlich Bovy geheissen und daher häufig Bovy-L. genannt, vorzüglicher Pianist und beliebter Saloncomponist, wurde 1821 zu Genf geboren und war der Sohn des berühmten Stempelschneiders Antoine Bovy. Seine früh sich kundgebenden musikalischen Anlagen erfuhren die sorgfältigste Ausbildung, und 1836 erhielt er in Paris sogar von Chopin Unterricht im Clavierspiel, und von Belaire, dem besten Schüler Reicha's, in der Composition. In Paris und Genf wurde L. in die erste Reihe der Pianisten gestellt. Seine ersten Claviercompositionen liess er pseudonym unter dem Namen des Dorfes Lysberg im Canton Bern erscheinen, und da sie Glück machten, so nannte er sich auch ferner ebenso. Ueber 130 Hefte, von denen viele sehr beliebt geworden sind, kamen im Laufe der Zeit heraus. L. lebte als sehr gesuchter Musiklehrer in Genf und ertheilte auch am dortigen Conservatorium trefflichen Pianoforteunterricht. Daselbst starb er am 15. Febr. 1873.

Lythokymbalon, s. Lithokymbalon.

Verzeichniss

der im sechsten Bande enthaltenen Artikel.

Karr, Heinrich Seite 1.
Karr, Alphonse 1.
Karsten, Christoph 1.
Karsten, Sophie 1.
Kas 1.
Kaschperoff 1.
Kaspar von der Rön 1.
Kasska, Wilhelm 1.
Kassner, Joseph 1.
Kastalia 1.
Kasten 2.
Kastendorfer s. Castendorfer 2.
Kastenklappe s. Hauptventil 2.
Kastner, Johann Georg 2.
Kastner, Rosa 3.
Katachresis 3.
Katakeleusinos 3.
Katakustik 3.
Katalexis 3.
Katjappie 3.
Katterfeldt, Julius 3.
Katzauer, Christoph Stephan 3.
Katzer 4.
Kauer, Ferdinand 4.
Kauffmann, Georg Friedrich 4.
Kaufmann 5.
Kaufmann, Johann Gottfried 5.
Kaufmann, Friedrich 5.
Kaufmann, Friedrich Theodor 5.
Kaufmann, Johann 6.
Kaufmann, Julie 6.
Kaufmann, Karl 6.
Kausch, Johann Joseph 6.
Kauth, geb. Gräff 6.
Kawka s. Kaffka 6.
Kayser, Andreas 6.
Kayser, Johann Christian 6.
Kayser, P. L. s. Kaiser 7.
Kayser, Reinhard s. Keiser 7.
Kazyński, Victor 7.
Kebyr-turky 7.
Kechlina, Johann 7.
Keck, Johann 7.
Keeble, John 7.
Keeper of Harthall, John 8.
Keferstein, Gustav Adolph 8.
Kegel, kegelförmig s. Conus 8.
Kegel, Emanuel 8.
Kegel, Ludwig Heinrich 8.
Kegel, Christian Heinrich 8.
Kegel, Karl Christian 8.
Kegelmann, Johann 9.
Kegelpfeifen oder conische Pfeifen s. Conus 9.
Kegelstimmen 9.
Kehl, Johann Balthasar 9.
Kehle 9.
Kehlfertigkeit Seite 9.
Kehlkopf 9.
Kehlkopfspiegel s. Kehlkopf 14.
Kehlton 14.
Kehraus oder Kehrab 15.
Keifer, Christian 15.
Keil, Johann 15.
Keil, Josephine 15.
Keilholz, Christiane Elisabeth s. Hassloch 15.
Keinspeck, Michael 15.
Keiser, Reinhard 15.
Keler, Béla 17.
Kelle oder Krippe s. Röhre 17.
Keller, Andreas 17.
Keller, Michael 17.
Keller, Michael Heinrich 17.
Keller, Fortunat s. Chelleri 17.
Keller, Gottfried 17.
Keller, Johann Michael 18.
Keller, Karl 18.
Keller, Wilhelmine geb. Meierhofer 18.
Keller, Max 19.
Kellermann, Christian 19.
Kellner, David 19.
Kellner, Ernst August 19.
Kellner, Georg Christoph 19.
Kellner, Gustav 20.
Kellner, Johann Peter 20.
Kellner, Johann Christoph 20.
Kellner, Johann Sigismund 20.
Kellner, Paulus genannt Szakolozensis 20.
Kelly, Earl of 20.
Kelly, Michael 20.
Kellway, Joseph 21.
Kelten 21.
Kelz, Matthäus 26.
Keman 26.
Kemangeh 26.
Kemangeh a'guz 27.
Kemangeh farkh 27.
Kemanghe rumy 27.
Kemble, Adelheid 28.
Kemkem 28.
Kemmlein, Georg Michael 28.
Kempe, Johann 28.
Kempe, Friedrich 28.
Kempelen, Wolfgang von 28.
Kempis, Fiorenzo a 29.
Kempis, Thomas a 29.
Kempter, Friedrich 29.
Kempter, Karl 29.
Kenet oder Kent s. Meleket 29.
Kenn, P. Seite 29.
Kennedy, Miss 30.
Kennis, Guillaume Gommaire 30.
Kennis, Guillaume Jean Jacques 30.
Kent, James 30.
Kentema 30.
Kenthorn s. Klappenhorn 30.
Kephesias 30.
Kepler, Johann 30.
Keras 30.
Keratine 31.
Kerber, Johann Christoph 31.
Keren 31.
Kergel, Sixtus 31.
Kerl, Johann Caspar von 31.
Kerle, Jacob von 32.
Kerle, Vitus 32.
Kerlino, Johann 32.
Kerlon, Anne Gabriel de s. Meusnier 32.
Kermâni, Abd-el-Alâisi 32.
Kern 32.
Kern, August 32.
Kern, Gregor 32.
Kern 33.
Kerner, Lorenz 33.
Kernpfeifen 33.
Kerpel, Sixtus 33.
Kerpen, Friedrich Hugo Freiherr von 33.
Kerrena 33.
Kerzel oder Kerzelli, Michael 33.
Kerzinger 33.
Kesler, Wendelin 33.
Kessel 33.
Kessel, Johann Christian Bertram 34.
Kesselpauke 34.
Kessler, Christoph von 36.
Kessler, Erasmus 36.
Kessler, Ferdinand 36.
Kessler, Franz August 37
Kessler, Johann 37.
Kessler, Johann Wilhelm 37.
Kessler, Johann Christoph 37.
Kessler, Joseph Heinrich Ferdinand 37.
Ketschau, August 37.
Kette, Albert oder Albrecht 37.
Kettentriller s. Trillerkette 38.
Kettenus, Aloys 38.
Ketterer, Eugène 38.
Ketut s. Kambuk 38.
Keyrleber, Johann Georg 38.
Keyser, Reinhard s. Keiser 38.
Khâdir ben Gaibi, Abd-el- Seite 38.
Khadu 38.
Khaledoun, Ibe 39.
Khan, Hussein Sulamuth Uly 39.
Khan, Mirza 39.
Khayll, Gebrüder, auch Kail 39.
Khayll, Anton 39.
Khayll, Aloys 39.
Khayna oder Chayna 39.
Kheal 39.
Khêlas 39.
Khilschil oder Chilchil 39.
Khisel, Giovanni Giacomo 39.
Khlang toa photoa mea 40.
Khlovi 40.
Khongwang 40.
Khorazan-Tanbur 40.
Khut 40.
Khünel, Johann 40.
Khym, Karl, auch Kyhm 40.
Kialmark, E. 40.
Kia-tschung 41.
Kichler, Martin 41.
Kicks 41.
Kidara 41.
Kidete oder Hete 41.
Kieckhöfer, Adolph Traveurs 41.
Kiefern- oder Fichtenholz 41.
Kiefhaber, Johann Karl Sigismund 41.
Kiel, August 41.
Kiel, Friedrich 42.
Kieling, Cyriax 43.
Kiën 43.
Kiendl, Anton 43.
Kiën-ku 44.
Kienlen, Johann Christoph 44.
Kiensbeck s. Keinspeck 44.
Kjerulf, Halfdan 44.
Kiesewetter, Johann Friedrich 44.
Kiesewetter, Christian Gottfried 44.
Kiesewetter, Raphael Georg 45.
Kikletus 45.
Killitschgy, Rudolph 45.
Killitschgy, Josephine 46.
Kimmerling, Robert 46.
Kin 46.
Kinah 47.
Kinanda 47.
Kind, Johann Friedrich 47.
Kindermann, August 47.
Kindermann, Marie und Hedwig 48.

Kindervater, Johann Heinrich Seite 48.
Kindi, El 48.
Kindscher, Johann Ludwig Gottfried 48.
Kindscher, Heinrich Karl Louis 48.
Kindscher, Elise Marie Louise 49.
King 49.
King, Fu- s. King 49.
King, Pien- s. King 49.
King, Tse- s. King 49.
King, Charles 49.
King, Robert 50.
King, William 50.
Kingo, D. Thomas 50.
Kinkel, Johanna s. Mathieux 50.
Kinkhorn 50.
Kin-ku 50.
Kinky, Joseph 50.
Kinnara 50.
Kinner von Scherffenstein, Magnus Martin 50.
Kinnery 51.
Kinnor oder Chinnor 51.
Kinnura s. Kinnor 52.
Kinsky s. Kinky 52.
Kio 52.
Kipper, Hermann 52.
Kirchbauer, Alphonsus 52.
Kirchencantate 52.
Kirchencomponist 52.
Kirchenconcert 52.
Kirchengesang 52.
Kirchenjahr 53.
Kirchenlied 54.
Kirchenmelodie 61.
Kirchenmusik 61.
Kirchensatzungen 64.
Kirchenschluss 64.
Kirchensprache 64.
Kirchenstyl 64.
Kirchentöne oder Kirchentonarten 64.
Kirchentrio 70.
Kirchenweise s. Kirchenmelodie 70.
Kircher, Athanasius 70.
Kirchgessner, Marianne 71.
Kirchhof, Andreas 71.
Kirchhof, Gottfried 71.
Kirchhoff 72.
Kirchmayer, Georg Kaspar 72.
Kirchmaier, Theodor 72.
Kirchner, Johann Heinrich 72.
Kirchner, Kaspar 72.
Kirchner, Theodor 72.
Kirchrath, Rainer 72.
Kirchweihe 72.
Kirdan 73.
Kirdaniah 73.
Kirkmann, Johann 73.
Kirmayr, Wolfgang 73.
Kirms, Karl Ferdinand 73.
Kirnberger, Johann Philipp 74.
Kirschner, Johann Aegidius 75.
Kirschnigk 75.
Kirst, Friedrich Gabriel 75.
Kirsten, Johann Gottfried 75.
Kirsten, Friedrich Georg 75.
Kirsten, Gotthelf Karl Friedrich 75.
Kirsten, Michael 75.
Kirzinger s. Kürzinger 76.
Kissar oder Kesser 76.
Kist, Florens Cornelius 76.
Kisting, Christian Heinrich Seite 76.
Kistner, Friedrich 77.
Kistner, Julius 77.
Kitchiner, William 77.
Kithara 77.
Kittal el Aghani 80.
Kittel, Caspar 80.
Kittel, Christoph 80.
Kittel, Christian 80.
Kittel, Johann Christian 80.
Kittl, Johann Friedrich 80.
Kitzler, Otto 81.
Kiyau 82.
Klackel, Stephan 82.
Klage, Karl 82.
Klagelieder oder Jeremiaden s. Lamentationen 82.
Klammer s. Accolade 82.
Klang 82.
Klangbildung s. Stimmbildung 84.
Klangboden s. Resonanzboden 84.
Klangfarbe s. Timbre 84.
Klangfigur 84.
Klanggeschlecht 86.
Klanglehre 86.
Klangleiter 87.
Klangmesser 87.
Klangstufe 87.
Klappe 87.
Klappenfeder s. Hauptventilfeder 87.
Klappenhorn 87.
Klappenkasten s. Windkasten 88.
Klappenkopf und Klappenleiter s. Hauptventil 88.
Klappentrompete s. Trompete 88.
Klapper 88.
Klappern 88.
Klarheit 88.
Klarinette s. Clarinette 89.
Klass 89.
Klassisch s. classisch 89.
Klaus, Joseph 89.
Klaus, Victor 89.
Klausel s. Clausel 89.
Klauser, Karl 89.
Klauwell, Adolph 89.
Klaviatur s. Claviatur 89.
Klavier s. Clavier 89.
Kleber, Bernhard 89.
Kleeberg, Christian Gottlieb 89.
Kleffel, Arno 90.
Klein 90.
Klein, Andreas, auch Kleine 91.
Klein, Bernhard 91.
Klein, Christian Benjamin 92.
Klein, Heinrich 92.
Klein, Johann Joseph 93.
Klein, Karl August Freiherr von 93.
Klein, Thomas 93.
Kleine Bassgeige s. Violoncello 93.
Kleine Octave 93.
Kleines B oder B rotundum s. B 93.
Kleine Tonart s. Molltonart 93.
Kleinheinz, Karl Franz Xaver 93.
Kleinknecht, Gebrüder 90.
Kleinknecht, Johann Wolfgang 94.
Kleinknecht, Jacob Friedrich Seite 94.
Kleinknecht, Johann Stephan 94.
Klemczinski, Julian 94.
Klemm, Friedrich 94.
Klemm, Johann 94.
Kleng, Gregorius 95.
Klengel, August Alexander 95.
Klengel, Moritz 96.
Klengel, August Gottlieb 96.
Klentzer, Bernhard Jacob 96.
Klerr, Johann Baptist 96.
Kletzer, Feri 97.
Kletzinsky, Johann 97.
Kliem 97.
Klier, Augustin 97.
Klier, Andreas 97.
Klier, Joseph 97.
Klimax 97.
Klimpern 98.
Klindworth, Karl 98.
Klingelzug 99.
Klingen s. Klang 99.
Klingenberg, Friedrich Wilhelm 99.
Klingenberg, Emilie 99.
Klingenberg, Julius 99.
Klingenbrunner, Wilhelm 99.
Klingende Stimmen oder Register s. Orgelregister 99.
Klingenstein, Bernhard 99.
Klingkunst 100.
Klingohr, Joseph 100.
Klingohr, August 100.
Klingohr, Joseph Wilhelm 100.
Klingohr, Franz 100.
Klingsor oder Klinsor, Nicolaus 100.
Klinias 100.
Klinkosch, Joseph Thaddäus 100.
Klio 100.
Klipstein, Johann 100.
Klipstein, Georg Gottfried 100.
Klirrtöne 101.
Klockenbring, Friedrich Arnold 101.
Klöffler, Johann Friedrich 101.
Klöppel 101.
Klötzchen, auch Geigenklötzchen 101.
Klonas 101.
Klose, F. J. 102.
Klose, Georg 102.
Klosé, Hyacinthe Eléonor 102.
Kloss, Karl Johann Christian 102.
Klotz, Karl 102.
Klotz, Matthias 103.
Klügling 103.
Kluge, G. H. 103.
Klughardt, August 103.
Klyma, Pater 103.
Knafel, Joseph Leopold 104.
Knap, William 104.
Knapton, Philipp 104.
Knarren oder Knastern 104.
Knauf, Johann Friedrich 104.
Knaust, Heinrich Theodor 104.
Knaut 104.
Knecht, Justin Heinrich 104.
Knefel, Johann Seite 105.
Kneferle, Heinrich 105.
Kneller, Gottfried (Godfrey) 105.
Knie s. Gebrochener Kanal 106.
Kniegeige s. Gambe und Viola 106.
Knieguitarre s. Guitarre d'amour 106.
Kniestück s. Gebrochener Kanal 106.
Kniezug 106.
Kniff s. Durchstecher 106.
Knigge, Adolph (Franz Friedrich Ludwig) Freiherr von 106.
Knight, Mistress 106.
Knight, Eduard 106.
Kniller, Andreas 106.
Knittelmaier, Lambert 106.
Knobelius s. Kobelius 107.
Knoblauch oder Knobloch, Johann Christoph 107.
Knobloch oder Knoblauch, Karl 107.
Knock, Nicolaus Arnold 107.
Knod, Paul 107.
Knöbel 107.
Knöp, Lüder 107.
Knösel 107.
Knoll, David Tobias 107.
Knoll, Katharina von, geb. Hug 107.
Knoll, Bertha von 107.
Knoop, Gustav 107.
Knopf, Heinrich 108.
Knopfregal oder Knöpfleinregal s. Regal und Apfelregal 108.
Knorr, Julius 108.
Knoten s. Schwingungsknoten 108.
Knox, John 108.
Knüpfer, Sebastian 108.
Knüpfer, Johann Magnus 108.
Knyvett, Charles 108.
Knyvett, William 108.
Koang-Tsee 109.
Kobelius, Johann Augustin 109.
Kober, Franz 109.
Koboa s. Bandoska 109.
Kobricht 109.
Kobuisa 109.
Koch, Anton Albrecht 109.
Koch, Francisca Romana geb. Giraneck 109.
Koch, Franz (Paul) 109.
Koch, Heinrich Christoph 110.
Koch, Jeremias 110.
Koch, Johann August Christoph 111.
Koch, Juliane Karoline 111.
Koch, Johann Sebastian 111.
Koch, Karl 111.
Koch, Stephan 111.
Kocher, Konrad 111.
Koczwara s. Kotzwara 112.
Köber 112.
Köber, Johann Friedrich 112.
Köchel, Ludwig von 112.
Köcher, Paul 113.
Köcke, Barthélemy de 113.
Köhler 113.
Köhler, Benjamin Friedrich 113.

Köhler, Ernst Seite 113.
Köhler, Gottfried 113.
Köhler, Gottlieb Heinrich 113.
Köhler, Johann Christian 113.
Köhler, Johann Hermann 114.
Köhler, Johann Ludwig 114.
Köhler, Louis 114.
Köhler, Martin s. Colerus 115.
Köhler, Valentin s. Colerus 115.
Kölbel 115.
Köllner, Bernhard Wilhelm 115.
Kömpel, August 115.
König der Geiger s. Ménetriers 115.
König 115.
König, Caspar 115.
König, Johann Balthasar 115.
König, Johann Matthias 115.
König, Johann Ulrich 115.
Königslöw, Otto Friedrich von 116.
Königslöwe, Johann Wilhelm von 116.
Königsperger, R. F. Marianus 116.
Köpke, Gustav 116.
Köppe 117.
Körber, Georg 117.
Körber, Ignaz 117.
Körner 117.
Körner, Christian Gottfried 117.
Körner, Gotthilf Wilhelm 118.
Körner, Johann Wilhelm Friedrich 118.
Körner, J. G. 118.
Köster, Louise geb. Schlegel 118.
Köttlitz, Adolph 119.
Köttlitz, Klothilde geb. Ellendt 119.
Kohaut, Franz Andreas 119.
Kohaut, Franz 119.
Kohaut, Joseph 119.
Kohaut, Karl 119.
Kohaut oder Kohott 119.
Kohl, Franz 119.
Kohl, Wenceslaus 120.
Kohlert, Andreas 120.
Kohn, August 120.
Kojel 120.
Kolb, Johann Baptist 120.
Kolb, Julius von 120.
Kolbe, Anton 120.
Kolbe, Cajetan 120.
Kolbe, Johann Karl 120.
Kolbe, Oscar 121.
Kolberer, Cajetan 121.
Kolberg, Oscar 121.
Koler, Jacob 121.
Koller, Bonifacius 121.
Kolleschowsky, Siegmund 121.
Kollmann, August Friedrich Karl 121.
Kollmann, Georg August 122.
Kollmann, Georg Christoph 122.
Kolomyi 122.
Kolophon 122.
Komarchios 122.
Komareck, Joseph Anton 122.
Komenda Seite 122.
Komisch 123.
Komische Oper s. Oper 124.
Komma 124.
Komos 124.
Kone-yu 125.
Koning, David 125.
Koning, Lodewyk de 125.
Konizek 125.
Konninck, Servaas de 125.
Konrad Marner 125.
Konrad von Queinfurt 125.
Konrad, Schenk von Landegge 125.
Konrad von Würzburg 125.
Kontski, Karl von 126.
Kontski, Eugenie von 126.
Kontski, Anton von 126.
Kontski, Stanislaus von 126.
Kontski, Appolinary von 126.
Konwalynka, Paul 127.
Kopaïs 127.
Kopf oder Köpfchen 127.
Kopf, Nicolaus 127.
Kopfstimme 127.
Kopfstück 127.
Kopp, Pater Andreas 128.
Kopp, Georg 128.
Koppel oder Coppel 128.
Koppelclavier 128.
Koppeldone oder Coppeldone 128.
Koppelflöte s. Koppel 128.
Koppelholz 128.
Koppeloctave 128.
Koppelpedal oder Anhänge-Koppel 128.
Koppelregister, Koppelregisterzug oder Koppelzug 128.
Kopprasch, Wenzel 128.
Kopprasch, Georg 128.
Koprziwa, Wenzel genannt Urtica 128.
Koprziwa, Karl 129.
Koprziwa 129.
Korahiter 129.
Korb, Johann Friedrich 129.
Kordaka 129.
Korinna 129.
Kort, auch Kort-Instrument s. Sordun 129.
Korthol s. Dulzian 129.
Korybanten 129.
Koryphäen 129.
Kosackisch, kosackischer Tanz 129.
Kosleck, Julius 130.
Kosomedes 130.
Kospoth, Otto Karl Erdmann Freiherr von 130.
Kossak, Ernst 130.
Kosslowsky, Joseph, auch Koloffski und Kozlowski 131.
Kossmaly, Karl 131.
Kothe, Bernhard 132.
Kott, Franz Friedrich 132.
Kotte, Johann Gottlieb 132.
Kottowsky, Georg Wilhelm 133.
Kotzeluch, Johann Anton 133.
Kotzeluch, Leopold 133.
Kotzolt, Heinrich 133.
Kotzolt, Antonie 134.
Kotzwara, Franz, auch Koczwara 134.
Kozlowski, Ignaz Plato 134.
Kozlowsky, Joseph s. Kosslowsky 134.
Kozmanczky, Wenzel 134.
Kracher, Johann Matthias Seite 134.
Krägen, Karl Philipp Heinrich 134.
Krähmer, Johann Ernst 135.
Krähmer, Karoline geb. Schleicher 136.
Krämer 136.
Krämer, Johann Paul 136.
Krämer, Johann Christian Friedrich 136.
Krämer, Georg Adam 136.
Krämer, Traugott 136.
Krämershof, Johann Wilhelm 136.
Kräusel, auch Beisser 136.
Kräuter, Philipp David 137.
Kraff, Michael 137.
Krafft, François Joseph 137.
Krafft, François 137.
Kraft 137.
Kraft, Anton 137.
Kraft, Nicolaus 137.
Kraft, Friedrich 138.
Krakowiak 138.
Kral, Wenzel 138.
Kral, Johann 138.
Krall, Emilie 138.
Kranz, Johann Friedrich 139.
Krap 139.
Krap-fo üng 139.
Krassa 139.
Kratzen 140.
Kratzenstein, Christian Gottlieb 140.
Kratzer, André 140.
Kraus, Anna s. Wranitzky 140.
Kraus, Joseph Martin 140.
Kraus, Robert 140.
Krause 141.
Krause, Anton 141.
Krause, Christian Gottfried 141.
Krause, Eduard 141.
Krause, Emil 142.
Krause, Gottfried 142.
Krause, Johann Heinrich 142.
Krause, Julius 142.
Krause, Karl Christian Friedrich 142.
Krause, Karl Joseph 143.
Krause, Theodor 143.
Krauss, Benedict 144.
Krauss, Theodor 144.
Krausse, Theodor 144.
Krausshaar, Otto 144.
Krebs, Friedrich 144.
Krebs, Johann Baptist 144.
Krebs, Johann Tobias 145.
Krebs, Johann Ludwig 145.
Krebs, Ehrenfried Christian Traugott 145.
Krebs, Johann Gottfried 145.
Krebs, Karl August 145.
Krebs - Michalesi, Aloyse 146.
Krebs, Mary 147.
Krebskanon s. Kanon 148.
Krebsgängig oder cancrinisch 148.
Krebsmenuett 148.
Kreibe, Johann Konrad 148.
Kreibe, Benjamin Felix Friedrich 148.
Kreibich, Franz, auch Kreibig 148.
Krejci, Joseph 149.
Kreipl, Joseph 152.
Kreisfuge s. Kanon 152.
Kreiskämpfer s. Periodonicus Seite 152.
Kreissle von Hellborn, Heinrich 152.
Kreissmann, Karl 152.
Kreith, Karl 152.
Kremberg, Jacob 152.
Krempelsetzer, Georg 152.
Krengel, Gregor 153.
Krenn, Franz 153.
Krenz, Heinrich 154.
Kreps 154.
Krepus 154.
Kress, Georg Friedrich 154.
Kress, Jacob 154.
Kress, Johann Albrecht 154.
Kretschmar, Johann 154
Kretschmar, Johann, auch Kretschmer 154.
Kretschmar, Kaspar 154.
Kretschmer, Edmund 154.
Kretschmer, (Franz Joseph Karl) Andreas 155.
Kreubé, Charles Frédéric 155.
Kreuser, Adam, auch Kreusser 156.
Kreuser, Georg Anton 156.
Kreuser, Johann Matthäus 156.
Kreuser, Peter Anton 156.
Kreutner, Franz Xaver 156.
Kreutzburg, Ernst Andreas 156.
Kreutzer, Auguste (Jean Nicolas) 156.
Kreutzer, Leon Charles François 157.
Kreutzer, Bernhard 157.
Kreutzer, Konradin 157.
Kreutzer, Rudolph 159.
Kreuz s. Erhöhungszeichen und Versetzungszeichen 169.
Kreuzwirbel 160.
Kreysig, Friedrich Ludwig 160.
Kridel, Johann Christoph 160.
Krieg, Adam 160.
Kriegel, Christian Friedrich Wilhelm 160.
Krieger, Adam 161.
Krieger, Ferdinand 162.
Krieger, Johann Philipp 162.
Krieger, Johann Gotthilf 163.
Krieger, Johann 163.
Kriegk, J. J. 164.
Kriegslieder 164.
Kriegsmusik oder Feldmusik s. Militairmusik 164.
Kriegstein, Melchior 164.
Krifft, William de 164.
Krigar, Hermann 164.
Krille, Gottlob August 165.
Krimershoff, Johann Wilhelm 165.
Krings, Elise 165.
Kritik 165.
Krochen, Johann s. Groh 165.
Krönlein, Joseph 166.
Kröpfen, Kröpfung s. Kropf und Gekröpfte Pfeifen 166.
Krogulski, Joseph 166.
Krohn, Kaspar Daniel 166.
Kroll, Franz 166.
Krollmann, Anton 166.
Krome 167.
Krommer, August 167.
Krommer, Franz 167.
Kropf 167.
Kropfgans 167.

Kropfgans, Johann Seite 167.
Kropfgans, Johanna Eleonore 167.
Kropfstück s. Kropf 168.
Krotalon 168.
Kroumata 168.
Krücke 168.
Krüger-Aschenbrenner Auguste 168.
Krüger, Eduard 168.
Krüger, Gottlieb 168.
Krüger, Wilhelm 169.
Krüger, Gottlieb 169.
Krüger, Hugo 169.
Krüger, Johann s. Crüger 170.
Krufft, Nicolaus Freiherr von 170.
Krug 170.
Krug, Dietrich 170.
Krug, Arnold 170.
Krug, Friedrich 170.
Krug, Gustav 171.
Krug, Wilhelm Traugott 171.
Krumbholz, Theodor 171.
Krumbhorn, Kaspar 171.
Krumbhorn, Tobias 171.
Krumlowsky, Johann 172.
Krummbogen 172.
Krummhorn 172.
Krummhornbass s. Krummhorn 172.
Krumpholz, Johann Baptist 172.
Krumpholz geborene Meyer 173.
Krumpke 173.
Krunander, Peter von 173.
Kruse 173.
Krustische Instrumente 173.
Krysaphe, Manuel Lampadarius, oder Chrysaphe 173.
Ktenia 173.
Ktesibius 173.
Kubasch 173.
Kucharz oder Kuchorz, Johann 173.
Kuchelmeister, Johann 174.
Kuczera, Georg 174.
Kudelski, Karl Matthias 174.
Kudoffsky 174.
Küchenmeister, Hermine geb. Rudersdorf 174.
Küchenthal, Johann Georg 175.
Küchler, Johann 175.
Kücken, Friedrich Wilhelm 175.
Küffner 176.
Küffner, Johann Jacob Paul 176.
Küffner, Wilhelm Joseph 176.
Küffner, Joseph 177.
Küfner, Pater Liberati 177.
Kühl, Lorenz 177.
Kühmstedt, Friedrich 177.
Kühn, Adam Friedrich 178.
Kühn, Andreas 178.
Kühn, Joseph Karl 178.
Kühn, Karl Heinrich 178.
Kühnau, Johann Christoph 178.
Kühnau, Johann Friedrich Wilhelm 179.
Kühne, Jeremias Nicolaus 179.
Kühnel, Ambrosius 179.
Kühnel, August Seite 180.
Kühnel, Johann Michael 180.
Kühner, Johann Wilhelm 180.
Kühnhauser 180.
Kühnheit 180.
Kühnsius, B., nicht Kühsius 180.
Kümmel, Bernhard Christoph 181.
Kümmel, Johann Valentin 181.
Kündinger, Georg Wilhelm 181.
Kündinger, August 181.
Kündinger, Kanut 181.
Künstelei 182.
Künstliche Intervalle 182.
Küntzel, Lorenz 182.
Kürenberg, Der von 182.
Kürzinger, Ignaz Franz Xaver 182.
Kürzinger, Paul 182.
Küster, Hermann 183.
Küttel, Kaspar 183.
Kützialflöte s, Kuitzialflöte 183.
Kufferath, Johann Hermann 183.
Kufferath, Hubert Ferdinand 183.
Kugelharfe s. Chelis 184.
Kugelmann, Johann, nicht Kegelmann 184.
Kugelpauke s. Maanim 184.
Kugelregal s. Regal 184.
Kugler, Franz (Theodor) 184.
Kugler, Vincenz 184.
Kugler, Richard 184.
Kuhe, Wilhelm 184.
Kuhhorn oder Alphorn s. Alpenhorn 185.
Kuhlau, Friedrich 185.
Kuhlau, Andreas Karl 185.
Kuhn, Eberhard 185.
Kuhn, Georges 186.
Kuhn, Gottlob 186.
Kuhnau, Johann 186.
Kuhreihen oder Kuhreigen 187.
Kui oder Guy, Cesar Antonowitsch 187.
Kuitra 188.
Kuitzialflöte oder Kützialflöte 188.
Kukuk 188.
Kulenkamp, Georg Karl 188.
Kullak, Adolph 188.
Kullak, Theodor 188.
Kumlik, Joseph 190.
Kummer, Johann Gottfried 190.
Kummer, Karl Gottfried Salomon 190.
Kummer, Friedrich August 191.
Kummer, Friedrich August 191.
Kummer, Ernst 192.
Kummer, Otto 192.
Kummer, Alexander 192.
Kummer, Max 192.
Kummer, Karl Gotthelf 192.
Kummer, Ferdinand Wilhelm 192.
Kummer, Moritz 192.
Kummer, Gotthelf Heinrich 192.
Kummer, Heinrich 192.
Kummer, Kaspar 193.
Kumpf, Franz Anton 193.
Kunc, Aloys Martin 193.
Kung Seite 194.
Kunkel, Franz Joseph 194.
Kunst 195.
Kunstakademien s. Akademie 198.
Kunstausdruck s. Kunstwort 198.
Kunsterzeugniss, Kunstprodukt oder Kunstwerk s. Kunst 198.
Kunstfertigkeit 198.
Kunstfreund s. Dilettant 198.
Kunstfuge s. Fuga 198.
Kunstgeschichte 198.
Kunstlehre s. Philosophie der Kunst und Theorie 199.
Kunstmann, Johann Gottfried 199.
Kunstpfeifer s. Stadtpfeifer, Stadtmusicus 199.
Kunstreisen 199.
Kunstschulen 199.
Kunstwerk 199.
Kunstwort 199.
Kunte 199.
Kuntz, Stephan, s. Cuntz 199.
Kuntz, Thomas Anton, auch Kunz 199.
Kuntze, Karl 199.
Kunz, Friedrich August s. Cunz 200.
Kunz, Konrad Max 200.
Kunze, Karl Heinrich 200.
Kunzen, Gottfried 201.
Kunzen, Johann Paul 201.
Kunzen, Adolph Karl (nicht Johann Adolph) 201.
Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius (oder Emil) 201.
Kuppel 202.
Kuppler, Johann Georg 202.
Kupsch, Karl Gustav 203.
Kureten s. Korybanten 203.
Kurpinsky, Karl 203.
Kurpinsky, Sophie geb. Brzowska 204.
Kurth, Theodor 204.
Kurzböck, Magdalene von 204.
Kurze Octave 204.
Ku-si 204.
Kussir s. Kissar 204.
Kuttnohorsky, Veit 204.
Kuttnohorsky, Johann Nepomuk 204.
Kuzzi, Anton Joseph 204.
Kuveras 205.
Kwetz s. Agada 205.
Kyhm s. Khym 205.
Kymbalon s. Cymbalum 205.
Kyrie eleison 205.

L.

L. 206.
La 206.
Laag, Heinrich 206.
Laar, Peter van. oder Laer genannt Bamboccio 206.
Labadens 206.
Labarre, Louis Julien Castels de 206.
Labarre, Michel de 206.
Labarre, Théodore 207.
Labarre, Trille 207.
Labat, Jean Baptiste 207.
Labatt, Leonhard 208.
Labbé s. Abbé l'aîné und Abbé fils 208.
Labbé, Robert 208.
La bemolle Seite 208.
Labialpfeife 208.
Labialstimme 208.
Labialwand 208.
Labienmensur 208.
Labiiren 208.
Labirinto 208.
Labitzki, Joseph 208.
Labitzki, Wilhelm 209.
Labitzki, August 209.
Labitzki, Tony 209.
Labium 209.
Lablache, Luigi 209.
Labor, Joseph 211.
Laborde, Alexandre Louis Joseph Marquis de 211.
Laborde, Jean Baptiste s. Borde 211.
Laborde, Jean Benjamin de s. Borde 211.
Labyrinth s. Ohr 211.
Lacassagne, Abbé 211.
Lacépède, Bernard Germain Etienne de Laville Comte de 211.
La Chapelle, A. de 212.
Lacher, Joseph 212.
Lachmann, Adam Heinrich 212.
Lachmann, Karl 212.
Lachner, Franz 212.
Lachner, Ignaz 216.
Lachner, Theodor 217.
Lachner, Thekla 217.
Lachner, Christiane 217.
Lachner, Vincenz 217.
Lachnith, Ludwig Wenzel 217.
Lacodre s. Blin 218.
Lacombe, Jacques 218.
Lacombe, Louis 218.
Lacombe, Paul 218.
Lacoste 218.
Lacroix, Antoine 218.
Lacy, Rophino 219.
Lade 219.
Ladegast, Friedrich 219.
Ladenklappen oder Ladenventile s. Hauptventil 219.
Ladurner, Ignaz Anton Franz Xaver 219.
Ladurner, Joseph Aloys 220.
Lächerlich 220.
Lägel, Johann Gottlieb 220.
Lägel, Elvira 220.
Laelius, Daniel 221.
Lämmerhirt, G. 221.
Ländler, auch Länderer 221.
Ländlern oder ländern 221.
Laet, Jacques de 221.
Laetus, Georg 221.
Läufer 221.
Lafage, Juste Adrien Lenoir de, auch Lafasge 221.
Laffillard s. Affillard, Michel l' 222.
Lafont, Charles Philippe 222.
Lagarde 222.
Lage 222.
Lager 223.
Laget, Henri 223.
Lagkner, Daniel 223.
Lago, Giovanni del 224.
Lagrange, Anne (Caroline), auch La Grange 224.
Lagrange, Joseph Louis 225.
Lagrave, Pierre 225.
Lagrimoso 225.
Laguerre, Elisabeth Claude de geb. Jaquet 225.

Laguerre, Marie Josephine de Seite 225.
Laharpe, Jean François de 226.
La Hire, Philippe de 226.
Lahm 226.
Lahou, Jean François Joseph 226.
Lahoussaye, Pierre 227.
Lahyre s. La Hire 227.
Lai oder Lay s. Lais und Leich 227.
Lajarte, Théodore de 227.
Laidlaw, Rovena Anna 227.
Laien 228.
Lainez, Etienne, auch Lainé 228.
Laiolle, François de 228.
Lais 228.
Lalande, Henriette Clementine nachherige Méric-L. 229.
Lalande, Joseph Jérôme Lefrançais de 229.
Lalande, Michel Richard de 230.
Lalo, Edouard 231.
Lalouette, Jean François 231.
La Manière, Exupère de 231.
La Mara (Marie Lipsius) 231.
Lamarche, Jean Baptiste 231.
Lamarck, Jean Baptiste Antoine Pierre Monet de 231.
Lamare, Jacques Michel Hurel de 231.
Lamb, Benjamin 232.
Lambardi, Camillo 232.
Lambardi, Geronimo 232.
Lambert, Georges Joseph Laurent 232.
Lambert, Johann Heinrich 232.
Lambert, Michel 232.
Lamberti, Luigi 233.
Lambertini, Giovanni Tommaso 233.
Lambertus 233.
Lambillotte, Pater Louis 233.
Lambillotte, François und Joseph 233.
Lamentabile 234.
Lamentationen 234.
Lamentoso 234.
Lami, Michel 234.
Lami, Bernhard 234.
La-mi 234.
Lamia 234.
Lamiras 235.
Lammers, Julius 235.
Lamnatznach 235.
Lamotte, Antoine Houdar de 235.
Lamotte, Franz, auch La Motte 235.
Lamoureux, Charles 235.
Lampadarius, Joannes 236.
Lampadius 236.
Lamparelli, Antonio 236.
Lampe, Friedrich Adolph 236.
Lampe, Johann (Georg Friedrich) 236.
Lampe, Johann Friedrich 236.
Lampe, Philipp 237.
Lampert, Ernst 237.
Lampons 237.
Lampros 237.
Lampugnani, Giovanni Batista 237.
Lance, Chevallier de la 237.
Lande, Michel Richard de la s. Lalande 238.
Landgraf, Bernhard Seite 238.
Landgraff, Johann Friedrich 238.
Landi, Steffano 238.
Landino, Francesco 238.
Landolfi, Carlo Ferdinando 239.
Landriano, Carlo Antonio 239.
Landsberg, Louis 239.
Lanfranco, Giovanni Maria 239.
Lang 239.
Lang, Adolph 239.
Lang, Alexander 239.
Lang, Ernst Joseph Benedict 240.
Lang, Gebrüder Franz und Martin 240.
Lang, Franz 240.
Lang, Martin 240.
Lang, Katharina 240.
Lang, Theobald 241.
Lang, Franz Xaver 241.
Lang, Margarethe 241.
Lang, Josephine 241.
Lang, Anton 241.
Langbecker, Emanuel Christian Gottlieb 241.
Langdon, Richard 241.
Lange, Gustav 241.
Lange, Hieronymus Georg 242.
Lange, Johann 242.
Lange, Johann Kaspar 242.
Lange, Joseph 242.
Lange, Louise Marie Antonie geb. Weber 243.
Lange, Joseph Heinrich 243.
Lange, Otto 243.
Lange, S. de 243.
Lange Note 244.
Langer, Ferdinand 244.
Langer, Herrmann 244.
Langer, Mathias 244.
Langert, August 245.
Langius, Franciscus 245.
Langius, Hieronymus Georg s. Lange 245.
Langhans, Wilhelm 245.
Langhans, Louise 245.
Langlé s. Anglé, Honoré François Marie l' 246.
Langsam 246.
Langshaw 246.
Langshaw, Johann 246.
Languente 246.
Languettes 246.
Languido 246.
Lanier, Nicolò, auch Lanieri oder Lanieri 246.
Lanner, Joseph (Franz Karl) 246.
Lanner, August Joseph 247.
Lannoy, Eduard Freiherr von 247.
Lannoy, Gräfin von, geb. Gräfin von Looz-Corswarem 248.
Lanz, J. M. 248.
Lanza, Francesco Giuseppe 248.
Lanza, Gesualdo 248.
Lanza 248.
Lanzetti, Salvatore 248.
Lanzi, Petronio 248.
Laoud 248.
Lapicida, Erasmus 248.
Lapini, Carlo 248.
Lapis, Santo 249.
Lappe, Paul 249.
Lappi, Pietro 249.
Larba, Giovanni Leonardo 249.
La re 249.
Larghetto Seite 249.
Largior s. Fistula 249.
Largo 249.
Larigot 250.
Larivière, Edmond 250.
Larrivée s. Arrivée, Henry l' 250.
Larue, Pierre de 250.
Laruette, Jean Louis 250.
Laruette geb. Villette 251.
Lasalette, Joubert de 251.
Lasalle d'Offremont, Marquis de 251.
Lasceux, Guillaume 251.
Laserna, Blas 251.
Laska, Franz 252.
Laska, Joseph 252.
Laskowsky, Johann 252.
Laso, José 252.
La sol 252.
Lasos 252.
Lassekk, Karl 252.
Lassen, Eduard 253.
Lasser, Johann Baptist 254.
Lasser, Joseph 254.
Lasser, Emanuel 254.
Lasso, Orlando di 254.
Lasso, Ferdinand di 258.
Lasso, Ferdinand di 258.
Lasso, Rudolph di 258.
Latilla, Gaetano 258.
Latorre, Adelaide 259.
Latour, Jean 259.
Latrobe, Christian Ignaz 259.
Latrobe, J. A. 259.
Lattaignant, Gabriel Charles de, Abbé 260.
Latzel, Joseph 260.
Lau, Karl 260.
Laub, Ferdinand 260.
Laube, Anton 261.
Laucher, Joseph Anton 261.
Lauda Sion salvatorem 261.
Laudes 261.
Laudi, Vittorio 262.
Laudistae 262.
Lauer-Münchhofen, A. Freiherr 263.
Lauf, auch Läufer oder laufende Figur 263.
Lauffensteiner, von 263.
Laufgraben 263.
Laugier, Marc Antoine 263.
Laune s. Humor 263.
Laur, Ferdinand 263.
Lauremberg, Peter 263.
Laurencin, F. P. Graf von 264.
Laurencini 264.
Laurens, Jean Buonaventura 264.
Laurenti, Bartolomeo Geronimo 264.
Laurenti, Geronimo Nicolò 264.
Laurenti, Pietro Paolo 265.
Laurentio, Mariano de 265.
Laurentius, Christian 265.
Lauro, Domenico 265.
Lauska, Franz (Seraphinus) 265.
Laute 265.
Lautenclavicymbel oder Lautenclavier s. Fleischer 267.
Lauteninstrumente s. Laute 267.
Lautenist 267.
Lautenmacher 267.
Lautensack, Paul 267.
Lautenschläger 267.
Lautentabulatur s. Laute und Tabulatur 267.
Lautenzug 267.
Lauterbach, H. Gustav 267.
Lauterbach, Johann Christoph Seite 268.
Lautist s. Lautenist 268.
Lavaine, Ferdinand 268.
Lavigna, Vincenzo 269.
Lavoix, Henri (Marie) 269.
Lawes, William 269.
Layolle, François 269.
Layolle, Alemann 269.
Lay oder Lai s. Lais 269.
Lays, François 269.
Lazzarini, Gustavo 270.
Lazzi 270.
Leach 270.
Leal, Miguel 270.
Le Bailli du Roullet s. Roulliet 270.
Lebègue s. Begue, Nicolas Anton de 270.
Lebert, Sigmund 270.
Lebeuf, Abbé Jean 270.
Leblanc 271.
Leblond, Gaspard Michel 271.
Leborne, Aimé Ambroise Simon 271.
Lebouc, Charles Joseph 271.
Lebreton s. Breton, Joachim le 272.
Lebrun, Jean 272.
Lebrun, Louis Sebastien 272.
Lebrun, Ludwig August 272.
Lebrun, Franciska geb. Danzi 273.
Lebrun, Sophie 273.
Lebrun, Rosine 273.
Lecarpentier, Adolphe Clair 273.
Leccio Scozzese, Agostino di 273.
Lecerf, Justus Amadeus 273.
Lecerf de la Vieville, Jean Laurent 274.
Lechner, Leonhard 274.
Léchopié, Pierre Martin Nicolas 274.
Leclaire s. Clair, Jean Marie le 274.
Leclerc 274.
Leclerc, Jean Baptiste 274.
Lecocq, Charles 275.
Lecomte, J. L. M. 275.
Leçons oder Exercices 275.
Le Coq, auch Lecoick s. Coick 275.
Le Couppey, Felicien 275.
Lécureux, Théodore Marie 275.
Ledebur, Karl Freiherr von 276.
Lederer, Joseph 276.
Lederfeile 276.
Ledermutter 276.
Ledernägel 277.
Ledersäckchen 277.
Lederscharnier 277.
Lederstiefel 277.
Ledesma, Mariano Rodriguez de 277.
Ledesma, Nicolás 277.
Leduc, Simon 278.
Leduc, Pierre 278.
Leduc, Auguste 278.
Ledwich, Edward 278.
Lee, Sebastian 278.
Lee, Eduard 278.
Lefèbre oder Lefebvre s. Lefèvre 278.
Lefébure, Jean 278.
Lefébure, Louis François Henri 279.
Lefébure-Wely, Antoine 279.
Lefèbure, Louis Jaime Alfred 279.

Lefèvre, André Seite 280.
Lefèvre, François Charlemagne 280.
Lefèvre, Jacques 280.
Lefèvre, Jacques 280.
Lefèvre, Jean Baptiste Nicolas 280.
Lefèvre, Jean Xavier 280.
Lefèvre, Victor Louis 281.
Lefflloth, Johann Mathias 281.
Lefzen oder Lefzenschild s. Labium 281.
Lefort, Jules 281.
Leg 281.
Legat de Furcy, Antoine 281.
Legato 282.
Legende 282.
Leggiadro oder leggiadramente 282.
Leggiero oder leggiermente, leggermente 282.
Legiren 282.
Legnani, Luigi 282.
Legno 283.
Legrand, Wilhelm 283.
Legrand, Christian 283.
Legrand, Peter 283.
Legrand, Helene 283.
Legrenzi, Giovanni 283.
Legros, Joseph 283.
Lehmann, Adolph und Blasius 284.
Lehmann, Christian 284.
Lehmann, Emanuel 284.
Lehmann, Eduard 284.
Lehmann, Friedrich Adolph Freiherr von 284.
Lehmann, Gotthelf David 284.
Lehmann, Johann Georg Gottlieb 284.
Lehmann, Johann Gottlieb 284.
Lehmann, Johann Traugott 285.
Lehmann, Marie geb. Löwe 285.
Lehmann, Lilli 285.
Lehmann, Marie 285.
Lehmann, Marie 285.
Lehmke, Christian, auch Lemke 286.
Lehmke, Christine Wilhelmine Katharine geb. Stolle 286.
Lehne s. Pfeifenlehne 286.
Leibl, Karl 286.
Leibnitz, Emilie 286.
Leibnitz, Gottfried Wilhelm Freiherr von 286.
Leibrock, Joseph Adolph 287.
Leich 287.
Leicht 287.
Leichte Zeit 287.
Leidenschaft 288.
Leidesdorf, M. J. 288.
Leidgebel, Amandus Leopold 288.
Leiding, Georg Dietrich 288.
Leiding, Otto Anton 289.
Leier oder Leyer 289.
Leierkasten oder Leierorgel s. Drehorgel 289.
Lejeune, Claude 289.
Leim 289.
Leise 290.
Leisring, Volkmar 290.
Leiste 290.
Leister, Joachim Friedrich 290.
Leitaccord s. Leitharmonie 290.
Leitclausel 290.
Leitdraht Seite 290.
Leiter s. Tonleiter 290.
Leitereigen 290.
Leiterfremd 290.
Leitereigene und leiterfremde Modulation s. Modulation 290.
Leitermayer, Michael 290.
Leitert, Johann Georg 291.
Leitharmonie 291.
Leitleisten 291.
Leitstifte 292.
Leitton 292.
Leitzeichen oder Notenzeichen s. Custos 292.
Lellmann, Georg Franz 292.
Lem, Peter 293.
Lemaire, Charles 293.
Lemaitre, Mathias 293.
Lemaure, Cathérine Nicole 293.
Lemcke, Heinrich 293.
Lemière 294.
Lemière de Corvey, Jean Frédéric Auguste 294.
Lemke s. Lehmke 294.
Lemlin, Laurent 294.
Lemme, Karl 294.
Lemmens, Jacques Nicolas 295.
Lemmens-Sherrington 295.
Lemoch, Vincenz 295.
Lemoine, Antoine Marcel 295.
Lemoine, Henri 295.
Lemoyne, Jean Baptiste 296.
Lenepveu, Charles 297.
Lenker, Christoph Michael 297.
Leno 297.
Lenoble, Joseph 297.
Lenss, Heinrich 297.
Lentamente 297.
Lentando 297.
Lento 297.
Lentz, Heinrich Gerhard 298.
Lenz, Leopold 298.
Lenz, Wilhelm von 298.
Lenzi, Carlo 299.
Leo 299.
Leo II. 299.
Leo IX. 299.
Leo, Johann Christoph 299.
Leo, Johann Christoph 299.
Leo, Leonardo 299.
Leon de Saint-Lubin s. Lubin 300.
Leonaccini 300.
Léonard, Hubert 300.
Leonarda, Isabella 301.
Leonardi, Antonio 301.
Leonetti, Giovanni Battista 301.
Leonhard, Julius Emil 301.
Leonhardt, Andreas 303.
Leoni, Leone 303.
Leopold I. 303.
Lepine 304.
Leplus, Gabriel 304.
Leprévost, Etienne Alexandre 304.
Lepsis 304.
Leroy oder Le Roy, Adrian 304.
Leroy, Guillaume 304.
Leslie, Henry 304.
Lessel, Franz 305.
Lessing, Gotthold Ephraim 305.
Lessmann, Otto 305.
Lesso oder lesto 306.
Lesueur, Jean François 306.
Letanie oder Letane s. Litanei 308.
Lettner, Franz Xaver 308.
Leuthard, Johann Daniel Seite 308.
Leutholdt, Johann Gottfried 308.
Leutner, Albert 308.
Levasseur, Jean Henri 308.
Levasseur, Pierre François 309.
Levasseur, Nicolas Prosper 309.
Levasseur, Rosalie 309.
Levassor, Pierre 309.
Levé 310.
Lévêque, Johann Wilhelm 310.
Leveridge, Richard 310.
Levezow (Jacob Andreas) Konrad 310.
Levi, Madame 310.
Levi, Hermann 311.
Levi, Samuele 311.
Levi, Steffano 311.
Levis, Antonio 311.
Leviten 311.
Lewald, (Johann) August 311.
Lewandowski, Louis (Lazarus) 312.
Lewy, Eduard Constantin 312.
Lewy, Karl, Richard und Melanie 312.
Lewy, Joseph Rudolph 313.
Leybach, J. 313.
Leyer s. Leier 313.
Leykam, Christoph Franz Ambrosius Freiherr von 313.
Leyser, Georg Siegmund 313.
L'Hoyer 313.
Liaison 313.
Liber, Anton Joseph 313.
Liber, Wolfgang 313.
Liberamente 314.
Liberati, Antonio 314.
Libert, Heinrich 314.
Liberti, Vincenzo 314.
Libitum s. ad libitum 314.
Libon, Philippe 314.
Libretto 315.
Lichanos 315.
Lichner, Heinrich 315.
Lichtenberg, Ludwig Christian 315.
Lichtensteiger, Johann Ernst 315.
Lichtenstein, (Martin) Heinrich (Karl) 315.
Lichtenstein, Karl August Freiherr von 315.
Lichtenstein, Ulrich von s. Ulrich von Lichtenstein 316.
Lichtenthal, Peter 316.
Lichtmess 317.
Lichtspalte 317.
Lickl, Johann Georg 317.
Lickl, Karl Georg 317.
Lickl, Aegidius Karl 317.
Lidl, Anton 317.
Lidon, José 318.
Lidon, Andrés 318.
Lidon, Alfonso 318.
Lie, Erika 318.
Lié 319.
Liebau, Friedrich Wilhelm 319.
Liebo, Christian 319.
Liebe, (Eduard) Ludwig 319.
Liebel, Wilhelm 319.
Liebesgeige s. Viola d'amore 319.
Liebeshöfe 319.
Liebeskind, Georg Gotthelf 320.
Liebeskind, Johann Heinrich Seite 320.
Liebesmahle s. Agapen 321.
Liebhaber 321.
Liebhaberconcert s. Dilettantenconcert 321.
Liebich, Gottfried Siegmund 321.
Liebich, Johann Gottlieb 321.
Liebich, Traugott Ehrenfried 321.
Liebig, Karl 321.
Lieblich 322.
Lieblich-Gedact 322.
Lieblich-Hautbois 322.
Liebmann, Helene 322.
Lied 322.
Lied der Lieder s. Canticum 324.
Liedercyclus 324.
Liederkranz 324.
Liederkunst 324.
Liederspiel 324.
Liedertafeln 324.
Liederwalze 326.
Liedgenossen 326.
Lienau, (Emil) Robert 326.
Ligato s. Legato 326.
Ligatur 326.
Ligne 327.
Ligneum psalterium 327.
Ligou, Pierre 327.
Lilien, Antoinette Baronesse de 327.
Lilien, Josephine de 327.
Lille, Rouget de s. Rouget 327.
Lillo, Giuseppe 327.
Limma 327.
Limmer, Franz 328.
Limnander de Nieuwenhove, Armand Marie 328.
Lind, Jenny 329.
Lindblad, A. F. 331.
Lindemann, Johann 331.
Lindenau, Leopold 331.
Lindley, Robert 331.
Lindner, Adolph 331.
Lindner, Elias 331.
Lindner, Ernst Otto 332.
Lindner, Franz, auch Lintner 333.
Lindner, Friedrich 333.
Lindner, Friedrich 333.
Lindner, Roderich August 333.
Lindner, Johann Joseph Friedrich 333.
Lindpaintner, Peter (Joseph) von 333.
Lindsey, Charles 335.
Ling, William 335.
Lingke, Georg Friedrich 335.
Lingke, Johann Theodor 335.
Lingualregister 335.
Linie 335.
Linienzieher 335.
Linike oder Linigke, Johann Georg 336.
Link, Friedrich 336.
Linke, Joseph, auch Lincke 336.
Linley, Thomas 337.
Linley, Thomas 337.
Linley, Francis 338.
Linnemann, Richard 338.
Linos 338.
Linouwe, Heinrich von s. Heinrich von Linowe 338.
Lintant, C. 338.
Lintner s. Lindner, Franz 338.
Linus 338.
Lipawski, Joseph 338.

Lipinski, Karl Joseph Seite 339.
Lipowski, Thaddäus Ferdinand 342.
Lipparino, Guglielmo 342.
Lippe s. Labium 343.
Lippert, Friedrich Karl 343.
Lippius, Johann 343.
Liques y Bardaji, Eladia 343.
Lira s. Lyra 343.
Lira rustica 343.
Lirone 343.
Lirou, Jean François Espic de 343.
Liscio 344.
Liscovius, Karl Friedrich Salomon 344.
Liste, Anton 344.
Listemann, Friedrich Wilhelm und Bernhard Ferdinand 344.
Listenius, Nicolas 344.
L'istesso tempo 344.
Liszt, Franz 345.
Litanei 357.
Literatur 358.
Literes, Antonio 407.
Lithokymbalon 407.
Lithurgie s. Liturgie 407.
Litice oder Lituus 407.
Litolff, Henry 407.
Liturgie 410.
Liturgische Bücher 411.
Lituus 414.
Liuto s. Laute 414.
Liverati, Giovanni 414.
Llagostera s. Gil 415.
Llubero 415.
Lo 415.
Lob, Otto 415.
Lobe, Johann Christian 415.
Lobedanz, G. L. F. 417.
Lobgesang s. Hymnos 417.
Lobkowitz s. Caramuel de L. 417.
Lobkowitz 417.
Lobkowitz, Joseph Fürst von 417.
Lobkowitz, August Longin Fürst von 417.
Lobo, Duarte s. Lopez 417.
Lobsinger, Hans 417.
Lobst 418.
Lobwasser, Ambrosius 418.
Locatelli, Pietro 418.
Locatello, Giovanni Battista 418.
Locchini, Antonio 418.
Lochner, Karl 418.
Lochon, Charles 418.
Lock, Mathew 419.
Lockmann, John 419.
Loco 419.
Locus 419.
Loder, Georges 419.
Lodi, Demetrio 419.
Lodi, Giovanni Luigi gen. Sterkel 419.
Löber, Johann Ernst 420.
Löber, Johann Friedrich 420.
Löbmann, Franz 420.
Löcher 420.
Löcher 420.
Löchner, Andreas Ludwig 420.
Löffel s. Röhre 421.
Löffler, Richard 421.
Löfgroen, Anton 421.
Löhle, Franz Xaver 421.
Löhlein, Georg Simon 422.
Löhner, Johann 422.
Löhner, Martin Seite 422.
Loeillet, Jean Baptiste 422.
Loen, Johann Michael 423.
Löschhorn, Albert 423.
Lösel, Johann Georg 423.
Lösener, J. G. 423.
Löthfarbe 424.
Löthkolben 424.
Löthung 424.
Löthwasser 424.
Löwe, Auguste 424.
Löwe, Geschwister 424.
Löwe, Johann Heinrich 424.
Löwe, Friedrich August Leopold 425.
Löwe, Dorothea Friederike Amalie 425.
Löwe, Johann Jacob 425.
Löwe, (Johann) Karl (Gottfried) 425.
Löwe, (Johanne) Sophie 427.
Löwen, Johann Friedrich 428.
Löwenskjold, Hermann von 428.
Löwenstern, Mathäus Apelles von 428.
Logi s. Losi 429.
Logier, Johann Bernhard 429.
Logik 430.
Logroscino, Nicolo 430.
Lobelius s. Oehlschlägel 430.
Lobenstein, Kaspar Daniel von 430.
Lohet, Simon 431.
Lohmann, Peter 431.
Lohr, Michael 431.
Lokkenburg, Johann 431.
Lokrisch 432.
Lolichmion 432.
Lolli oder Lolly, Antonio 432.
Lolli, Filippo 433.
Lombardo, Girolamo 433.
Lonati, Carlo Ambrogio 433.
Lonati, Ortensia 433.
Londicer, Ernst Johann 433.
Longa scil. nota 433.
Longhi, Leopoldo 434.
Longhi-Möser s. Möser 434.
Longitudinal - Schwingungen s. Klangfigur und Akustik 434.
Longman und Broderip 434.
Loos, Johann 434.
Loosemoore 434.
Loosemoore, George 434.
Lopez oder Lobo, Duarte 434.
Lorbeer 434.
Lorente, Andres 434.
Lorenz, A. W. 434.
Lorenz, Friedrich August 435.
Lorenz, Karl Adolph 435.
Lorenzani, Paolo 436.
Lorenzini, Raimondo 436.
Lorenziti, Antonio 436.
Lorenziti, Bernardo 436.
Lorenzo, Nicolò 436.
Lorini, Achille 436.
Loritus, aus Glarus, s. Glarean 437.
Lortzing, Gustav Albert 437.
Losi oder Losy, Graf von 441.
Lossius, Lucas Seite 441.
Loth 441.
Loth, Urban 441.
Lotherus, Melchior 441.
Lotter, Jacob 441.
Lotter, Johann Jacob 441.
Lotti, Antonio 441.
Lotti, Santa geb. Stella 444.
Lottin, Denis 444.
Lotto, Isidor 444.
Lotz, Theodor 445.
Lotze, Karl 445.
Lotze, Wilhelm 445.
Louet, Alexandre 445.
Louis XIII. s. Ludwig 445.
Louis Ferdinand s. Ludwig 445.
Louis, Madame 445.
Loulié, Etienne (nicht François) 446.
Loure 446.
Lovy, Israel 446.
Low, Edward 447.
Low, Richard 447.
Loyset 447.
Lozek, genannt der Aeltere 447.
Lubbert, Emile Timothée 447.
Lubin, Napoleon Antoine Eugène Leon de Saint- 448.
Luc, Monsieur de Saint- 448.
Luca, Severo de 448.
Lucas, Ignaz 448.
Lucatelli, Giovanni Battista 448.
Lucca, Francesco 449.
Lucca, Giovanniua geb. Strazza 449.
Lucca, Pauline 449.
Lucchesi, Andrea 451.
Lucchesi, Giulio Maria 451.
Lucernitates 451.
Luce-Varlet, Charles 451.
Lucianus 452.
Lucini, Francesco, oder Lucino 452.
Lucio, Francesco s. Luzzo 452.
Lucretius, Titus Carus 452.
Luden, Heinrich 452.
Ludi moderator oder ludi magister 452.
Ludi spirituales 452.
Ludovici, Jacob Friedrich 452.
Ludovici, Tommaso, eigentlich Thomas Ludwig 452.
Ludwig XIII. 452.
Ludwig Friedrich Christian, gewöhnlich Louis Ferdinand 453.
Ludwig, Christian Gottlob 453.
Ludwig, J. L. 453.
Ludwig, Johann Adam 454.
Lü 454.
Lübeck, Ch. H. 454.
Lübeck, Ernst Heinrich 454.
Lübeck, Louis 454.
Lübeck, Vincenz 454.
Lück, Stephan 454.
Lüders, Hans Heinrich 455.
Lührss, Karl 455.
Lüstner, Ignaz Peter 455.
Lüstner, Karl 456.
Lüstner, Otto 456.
Lüstner, Louis 456.
Lüstner, Georg 456.
Lüstner, Richard 457.
Lüstner, Karl Seite 457.
Lützel, J. Heinrich 457.
Luft, Heinrich 457.
Luftmenge und Luftzufluss 457.
Luftmesser oder Windwage 459.
Luftsäule 459.
Luge, Franz 459.
Luge, Karl 459.
Lugubre 460.
Luis, Salvador 460.
Luiz, Francisco 460.
Lulio, Raimundo 460.
Lulio, Antonio 460.
Lully, Jean Baptiste de 460.
Lu-lu 470.
Lumbye, Hans Christian 470.
Lumbye, Georg 470.
Lumley, Benjamin 470.
Lummert, Adolph 470.
Lumpp, Leopold 470.
Lunati, Carlo Ambrosio 471.
Lund, Christian Ernst 471.
Luneau de Boisgermain, Paul Jean François 471.
Lungenhiebe 471.
Lunig 471.
Lunssendörfer, Albrecht Martin 471.
Luogo s. Loco 471.
Lupacchino, Bernardo 471.
Lupi 472.
Lupot, Nicolas 472.
Luppachini s. Lupachino 472.
Lupus s. Lupi nnd Lopez 472.
Luscinius, Othmar 472.
Lusingando 473.
Lusignani, Vincenzo 473.
Lusitano, Vicentino 473.
Lustig, Jacob Wilhelm 473.
Lustig, Dorothea 473.
Lustig, Hieronymus 473.
Lustrini, Abbate 473.
Luth 473.
Luther, Martin 473.
Lutkemann, Paul 474.
Lutter, J. B. 474.
Luttichius, Joannes 474.
Luttuoso oder luttuosamente 475.
Lutz, Matthäus 475.
Lutzer, Jenny 475.
Lux, Friedrich 475.
Luyton, Karl 475.
Luzzasco oder Luzzaschi 475.
Luzzo, Francesco 476.
Lwoff, Alexis, auch Lvoff 476.
Lyceum 476.
Lydisch 477.
Lyra 477.
Lyra (Lira) da Braccio 478.
Lyra (Lira) da Gamba 478.
Lyra pagana, L. rustica. L. tedesca s. Bauernleyer 478.
Lyre Guitarre 478.
Lyrik 479.
Lyro-Harpe 479.
Lysander 479.
Lysberg, Charles, eigentlich Bovy 479.
Lythokymbalon s. Lithokymbalon 479.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Music
Reference
Library

3 9097 00515874 7

Music
Reference
REFERENCE
67697